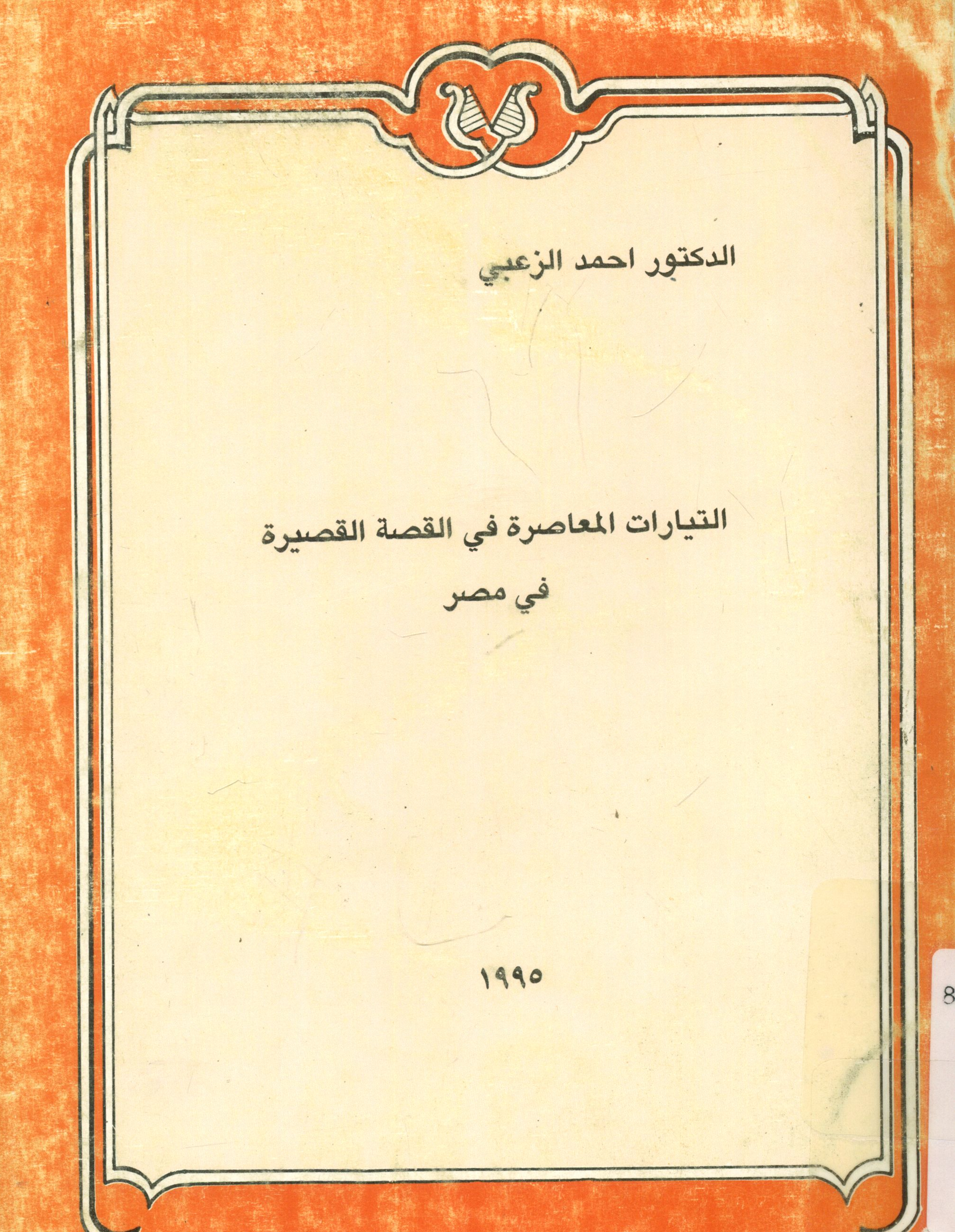


الدكتور احمد الزعبي

التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر

١٩٩٥

التيارات المعاصرة في القصة القصيرة

(في مصر)

د. أحمد الزعبي

١٩٩٥

الطبعة الأولى

١٤١٥هـ - ١٩٩٥م

موافقة دائرة المطبوعات والنشر
رقم الإجازة المتسلسل ١٩٨٧/٦/١٧٩

رقم الإيداع لدى مديرية المكتبات والوثائق الوطنية
١٩٨٧/٦/٢٤٨

٨٠١,٩٥٣
احم احمد محمد الزعبي
التيارات المعاصرة في القصة القصيرة (في مصر)
احمد الزعبي اربد
١٩٩٥ (١٧٥ ص)
ر-أ-١٩٨٧/٦/٢٤٨
القصة العربية - نقد-أ-العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

قـــدم هذا البحث لنيل درجة الماجستير في الادب العربـــي بجامعة القاهرة عام ١٩٧٧، بإشراف الدكتورة سهير القلماوي، وقد منحت الدرجة بامتياز .

الفهرس

الباب الثالث

الباب الرابع

المقدمة

- ١ -

لم تدرس القصة القصيرة بين ١٩٦٠ - ١٩٧٥ دراسة متكاملة، ولم نعثر على كتاب متخصص يبحث فى اتجاهات القصة الحديثة فى هذه السنوات الخمس عشرة، على الرغم من هذا النتاج القصصى الوفير فى ادبنا الحديث الذى يستوجب الدراسة المستقلة للتعرف على ادباء القصة الجدد، وعلى تيارات القصة الحديثة التى شاعت فى كتاباتهم فى هذه الفترة·

وقد درست القصة القصيرة قبل الستينات فى رسالة لسيد حامد النساج، وكانت دراسة ميدانية متخصصة، غير ان الدراسات التى جاءت بعده، كانت على شكل مقالات نقدية متفرقة تتناول القصص الجديدة بطريقة جزئية، كما نجد فى دراسة غالي شكرى (قصص قصيرة) او دراسة عبدالرحمن ابو عوف فى كتابه (البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة) واتخذت جانبا جزئيا فى بعض المؤلفات الادبية التى تتناول الادب بشكل عام، بالاضافة الى بعض الدراسات النقدية لقصة او لمجموعة قصص متفرقة فى المجلات والصحف·

من هنا اصبحت الحاجة ملحة لدراسة فن القصة الحديثة، ومحاولة تحديد تياراتها المختلفة، واستشراف مستقبلها بين هذه التيارات الكثيرة التى تتوالى عليها·

ولقد وجدنا ان القصة القصيرة بعد الستينات الى يومنا هذا، قد تطورت وتنوعت واكتسبت اشكالا حديثة ومفاهيم جديدة جعلتها تختلف اختلافا كليا عن القصة القصيرة قبل هذه الفترة· فالقصة الجديدة او القصة المعاصرة قد تشكلت تشكلا جديدا على ايدى ادباء الستينات، واصبحت تعكس مواقف حضارية مختلفة باساليب حديثة وتقنيات جديدة لم تعرفها القصة من قبل· واثبت الادباء المحدثون فى هذه الفترة، ومن خلال هذا الخضم القصصى الضخم، ان القصة القصيرة فى تطور وتقدم مستمرين سريعين، فانتقلوا بسرعة من مرحلة التجريب والمحاولة الى مرحلة الابداع والتمكن·

لذلك كان علينا ان نرصد حركة التطور التى مرت بها القصة القصيرة ومراحل انتقالها من التقليدية والواقعية الى التعبيرية والتجريدية ثم الى المحاولات الجديدة فى اللامعقول والعبث، وذلك من خلال تجارب الادباء الجدد - بعد الستينات - ومن خلال تطور الادباء المخضرمين ومراحلهم الفنية، الذين انتقلوا من القصة التقليدية واندمجوا فى القصة الحديثة والفوا فى معظم اتجاهاتها المعاصرة·

واملنا ان تكون هذه الدراسة نقطة انطلاق وتعريف وتمهيد· انطلاق للدارسين لمزيد من البحث فى فن القصة الحديث، واساليبه الفنية المختلفة، لكى يقوموا بدور إيجابي

في تقنين هذا الفن وبلورته وتقريبه الى الاذهان. وانها تعريف للقارىء بهذا الفن الجديد الذى يبدو فى كثير من الاحيان عسيرا او معقدا، حتى يوفر على الاديب كثيرا من الوقت، وليتقارب عالم الاديب وعالم القارىء فى عملية خلق وتطوير وتجديد وانطلاق الى ميادين واساليب فنية جديدة اخرى يسهم بها الاثنان معا.

وهى فى الوقت نفسه تمهيد للطريق امام كل من القارئ والباحث لتجاوز مشاعر الرهبة من هذا الفن العسير الغامض الذي يشكو من غموضه الكثيرون، فهو من واقعنا ومن حياتنا ومن عالمنا الداخلى بحيث يفرض علينا ان نتعرف عليه لنزداد معرفة بانفسنا وبعالمنا وبمشكلاتنا.

- ٢ -

ونبدأ دراستنا للقصة القصيرة وتياراتها المختلفة من حيث انتهت دراسة النساج، التى تناول فيها تاريخ القصة القصيرة واتجاهاتها فى كتابين : الأول:(١) ويدرس فيه القصة القصيرة منذ بدايتها او منذ مراحلها الريادية الأولى ، وبالتحديد من ١٩١٠ - ١٩٣٣. والثانى(٢): يدرس فيه اتجاهات القصة القصيرة من ١٩٣٣ - ١٩٦١، ويختتم الكتاب الثانى باستشراف للقصة الجديدة بشكل عابر.

وقد درس النساج الاتجاه الرومانسى والتحليلى والواقعي - على اختلاف انواعه- وبعض قضايا الفكر عند عدد من الادباء المخضرمين. ونحن بدورنا نحاول ان ندرس القصة القصيرة بعد ذلك اى من ١٩٦٠ - ١٩٧٥، لكى تستمر سلسة دراسات فن القصة القصيرة ومراحل تطورها، ولنحتفظ بالخط التاريخي والفني للقصة القصيرة فى مصر.

وقد ابتدأنا الدراسة بالتيار التعبيرى فى القصة القصيرة لا لأن دراسة النساج توقفت عند مشارفه بعد ان انتهى من الاتجاه الواقعي بانواعه - انطباعي، انحيازي، شمولي - فحسب، وانما لان التيار التعبيرى قد شاع وساد فى الستينات جنبا الى جنب مع التيارات الاخرى المختلفة.

ويتكون البحث من اربعة ابواب رئيسية:

فالباب الاول بمثابة مدخل عام الى الدراسة، عرضنا فيه بعض قضايا القصة المعاصرة، مفهومها، التزامها، غموضها، وما يثار حولها منذ استخدامها للأساليب الحديثة ودخولها ميادين جديدة. وفى الفصل الثانى بينا كيف تطور فن القصة القصيرة حتى مراحله الاخيرة، فتعرضنا لاسباب هذا التطور من تأثر بالأدب الغربي المعاصر وتأثر بمرحلة التحول الاجتماعي التي عملت على تطوير العقلية الاجتماعية وانفتاحها على الحضارات والعالم، التي ادت بالتالي الى تطور فى الفكر والفن: بالاضافة الى الظروف السياسية والاجتماعية التى اجتاحت البلد وساهمت في عملية التغيير الاجتماعي والفكري.

اما الباب الثاني فقد تناولنا فيه التيار التعبيري، ورأينا ان نقسمه الى مرحلتين من الناحية الزمنية والفنية:

مرحلة اولى: وهي توضيح للحركة التعبيرية في بداياتها واستقلالها وبلورتها في اعمال الخراط، يحي حقي، والشاروني، وادريس.

مرحلة ثانية: وهي دراسة مستقصية للتيار التعبيري بعد ان تنوع وتشعب واختلفت اساليبه واتجاهاته وتعدد كتابه، وعرضنا لكثير من الادباء التعبيرين من خلال تجاربهم الفكرية والفنية ومواقفهم الحياتية والفلسفية، موضحين تلك المواقف والتجارب بأمثلة تطبيقية من قصصهم.

ثم درسنا قضايا الشكل الفني في قصص التعبيرين، والاساليب الجديدة التي استحدثت في قصصهم من مونولوج داخلي الى حوار رمزي الى صياغة فنية وتقنيات في اللغة والتعبير، وما الى ذلك من عناصر فنية تدخل في مجال شكل القصة التعبيرية الفني وقد صاحبت هذه الدراسة نماذج تطبيقية توضح الاساليب الجديدة.

وعرضنا في الباب الثالث للتيار التجريدي الذي تلا التيار التعبيري من الناحية الزمنية، وحاولنا تقريبه الى الأذهان من خلال دراسة مختلف القصص التجريدية التي طرحت هموم الانسان المعاصر ومشاكله وعلاقاته ومواقفه ومفاهيمه وفلسفاته، ثم انتقلنا الى دراسة الشكل الفني في قصص التجريدين وما ادخل عليه من اساليب وتقنيات حديثة، فاتسع مفهوم المونولوج وتيار الوعي و الاسترجاع، وتفنن الكتاب باساليب الصياغة الفنية واللغوية، وتطورت كل التقنيات التي استعملها التعبيريون بطريقة معتدلة، فتطرفت في القصة التجريدية واصطبغت بصبغة التعقيد والغموض والتفتيت على الرغم من التناغم النفسي لأجزاء القصة وجوها الداخلي. الا ان القصة التجريدية ما تزال تحتفظ بطابع العمق والغرابة مما يجعلها غير رائجة رغم مكانتها الفنية في القصة المعاصرة ووفرة انتاجها.

واوضحنا قضايا الشكل التجريدي الفنية بأمثلة من القصص التي اتخذت الطابع التجريدي في اسلوبها ومضمونها.

اما الباب الرابع فقد عرضنا فيه للمحاولات والتجارب التي تنهج اسلوب اللامعقول في بناء القصة وشكلها الفني، وقد اوضحنا ابعاد فن اللامعقول في اوروبا وصداه في قصتنا المعاصرة، وذكرنا نماذج من قصص اللامعقول التي ساهم فيها بعض الادباء المعاصرين. ثم تحدثناعن التجديد في الشكل الفني للقصة المعاصرة في محاولات ادباء اللامعقول حيث خرجوا عن البناء القصصي خروجا تاما في اسلوبهم الجديد.

واختتمنا هذا الباب بالاشارة الى بعض المحاولات العبثية في القصة القصيرة، التي

ما تزال في خطواتها الاولى او ربما تفكر في ان تخطوها لكنها تحجم عن ذلك لخطورة هذا التيار من الناحيتين الفنية والفكرية، فهو ما يزال يجد صعوبات كثيرة في الفهم والاستيعاب، وكثيرا ما يفهم بطريقة خاطئة وقد اوضحنا ذلك ببعض الامثلة·

- ٣ -

والمقصود بـ **(التيارات المعاصرة)** في هذا البحث هو تيارات القصة في العصر الحاضر الذي حددناه من الناحية الزمنية منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٧٥ ولكن هذا البحث لا يحصر جميع كتاب القصة القصيرة، ولا كل القصص التي كتبت في هذه الفترة وهي كثيرة كثرة بالغة، وانما دراستنا لتيارات القصة الحديثة كانت دراسة ميدانية تطبيقية ومذهبنا في ذلك يعتمد على الانتقاء والاختيار للنماذج القصصية التي تعكس بشكل بارز جانبا فنيا او فكريا من جوانب التيارات المعاصرة، لذلك اغفلنا الكثير من القصص لانها لا تضيف شيئا في تطور الشكل او المضمون·

ومبدأ الاختيار هذا استوجب تجاوز كثير من القصص، واستوجب ايضا تجاوز بعض القصاصين الذين لم يصدروا قصصهم في مجموعات مستقلة وانما تناثرت قصصهم في مجلات متفرقة مما يجعل محاولة الالمام بها امرا عسيرا، هذا الى جانب ان رؤيتهم الفنية لم تستقر بعد ونتاجهم مازال في مرحلة التشكل والتخلق·

وعلى الرغم من شيوع التيارات الحديثة في فترة الستينات وأوائل السبعينات من تعبيرية وتجريدية ورمزية ولا معقول، فان الاتجاهات الادبية الأخرى كانت ما تزال حية شائعة ايضا، كالرومانسية والواقعية، والواقعية الاشتراكية وهي تسير جنبا الى جنب مع التيارات الجديدة التي وقفنا دراستنا عليها·

فالقصة الرومانسية ما تزال حتى يومنا هذا تكتب وتصدر في مجموعات مختلفة وكذلك القصة الواقعية على اختلاف انواعها لا تزال تجد جمهورا عريضا في المجتمع لبساطة اسلوبها ووضوح غاياتها وهي لا تستدعي الجهد الفكري الكبير، ولا تتطلب معاناة لاستيعابها او فهمها، هذا اذا تذكرنا ان فئات المجتمع على درجات مختلفة متباينة في المستويات الثقافية وقدرات الاستيعاب والوعي والقراءة، وان الكثرة الغالبة تعودت على نوع من الكسل في التلقي واكتفت بما تقدمه وسائل الاعلام في مجتمعنا من اذاعة وتلفزيون·····

وعلى الرغم من تواجد التيارات التقليدية الرومانسية والواقعية في هذه الفترة فإن دراستنا اقتصرت على التيارات المعاصرة او الجديدة التي خطت بالقصة القصيرة خطوات تطورية وتجديدية في الشكل والمضمون، لأنها اكثر تعبيرا عن روح العصر واكثر التصاقا بمشكلاتنا الحضارية التي تتفاقم يوما بعد يوم، بالاضافة الى مواكبتها لحركة الفن

الجديث الذي يبحث عن الجديد دائما في محاولة لرفض الجمود الفكري والفني، والابتعاد عن التكرار والملل والمباشرة وجميع الخصائص التي تمتاز بها القصة التقليدية حين تكتب في مثل هذا العصر.

ومع أن القصة التقليدية لها جمهورها الذي تعود على الافلام السينمائية ذات المضمون الساذج وحكايات الصحف القصصية، فانّها تبقى بعيدة عن روح العصر الحاضر وتغلق على نفسها الابواب لتبكي الماضي وتتغنى به، ولا تستطيع ان تتفاعل مع الواقع الحضاري او تتجاوب معه، وتخشى المغامرة في ارتياد آفاق الفن الحديث بموجاته المختلفة المتجددة. ولذلك تجاوزنا الأدباء المعاصرين زمنيا والتقليديين فنيا واقتصرنا على الادباء المعاصرين فنيا وزمنيا.

- ٤ -

ولعل اهم القضايا التي تجدر الاشارة اليها في هذا البحث، قضية تداخل التيارات المعاصرة معا في كثير من الاحيان شكلا ومضمونا، حيث ادركنا ان وضع الخطوط الفاصلة ما بين التيارات الحديثة بدقة وتحديد امر عسير، لأن اساليب التعبيرية تستخدم عند التجريدين احيانا، وتقنيات التجريدين نجدها ايضا في القصة اللامعقولة... وهكذا نجد ان استقلال كل تيار على حدة غير ممكن في الادب الحديث، وانما تتداخل التيارات بعضها مع بعض وان كانت سمات هذا التيار وميزاته تطغى على التيارات الأخرى في انتاج بعينه.

ونحن حين لجأنا الى تقسيم القصة القصيرة الى تيارات مختلفة فقد كان ذلك لسببين: الاول: محاولة لحصر الدراسة والالمام - بقدر الامكان - بهذا الخضم القصصي عن طريق تقسيمه الى اتجاهات وتيارات بحيث يبدو البحث على شيء من التبويب والتنظيم والتحديد. والثاني: ان لكل تيار - رغم هذا التداخل - سمات وخصائص تغلب عليه، فالتيار التعبيري تغلب عليه سمة التعبيرية، والقصة التجريدية ندرجها في عداد التيار التجريدي حين نجد ان الطابع الذي يغلب عليها طابع تجريدي على الرغم من تواجد الطوابع الاخرى فيها. الا ان هناك بعض القصص يمكن اعتبارها تجريدية او تعبيرية او لامعقولة في ان واحد، كقصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) وقصة ابو المعاطي ابو النجا (الوهم والحقيقة) حيث تنطبق عليهما سمات معظم التيارات الحديثة، ويمكن ادراجهما تحت اي تيار بغير مبالغة. وقد تعرضنا لهاتين القصتين وكثير من القصص الاخرى في اكثر من تيار في هذه الدراسة.

حاولنا فى هذه الدراسة قدر الامكان تجنب الأحكام اليقينية والآراء القاطعة. فهذه الاحكام تصلح فى العلوم لا فى الفنون، فلم نستطع ان نعطي الرأي الأخير فى قصة معينة مثلا، ولم نقف بوجه الاديب نحدد له اسلوبه او فكره وانما حاولنا ان نعرض لابعاده الفنية والفكرية وان نحلل مواقفه وميوله، دون ان نفرض عليه شكلا محددا او مضمونا معينا، ودون ان نصدر الحكم القاطع على قصته، ذلك ان الفن فى تطور وتجدد على الدوام، وكذلك فان وجهات النظر كثيرا ما تختلف بين الاديب والناقد، وينبغى الا يتورط الناقد باصدار الاحكام او فرض تقنيات معينة، فالفن لا يطيق هذا لانه موقف متغير من الوجود يطرح قضايا اجتماعية وانسانية مختلفة، ويمتاز بعملية التصعيد والتجديد والفضح وهى امور ليس لها حدود او قواعد قد اصطلح عليها. ويقول عاطف النمر فى نقد نقاد القصة القصيرة انه (لا ينبغى للنقد الادبى ان يتورط بالتقنين لاى جنس من اجناس الادب وبالتالى الحكم عليه طبقا لهذا التقنين او لاي تقنين سواه، وسيمضى الادب الى تقدم ما دام الناقد يعتمد فى تقويمه له على قوانين يستخلصها من ذات الابداع الفنى موضوعا وقالبا وتعبيرا)، (٣)

وقد صدرت كثير من الاحكام على الادباء الجدد واتخذت فى بعض الأحيان طابعا هجوميا عنيفا لأسباب مختلفة. (٤) فقد اتهم بعض النقاد القصة القصيرة فى عام ١٩٦٨ بانها (قد ماتت ولم يبق لها الا ان تدفن وتحنط فى متحف التاريخ الثقافى)(٥) وقد تعرض ادباء الاربعينات والخمسينات لمثل هذا الموقف من بعض النقاد، جددا ومحدثين. (٦) ومن مواقف النقاد ايضا، الموقف الذى اتخذه انور المعداوى عام ١٩٤٩ حين تمرد بعض الادباء على الاساليب التقليدية، اذ قال: (قد يقول قائل انها (سمبولزم) وقد يقول آخر انها (سريالزم) اما انا فاحيي الأستاذ عباس العقاد واقول معه انها (تهجيص). (٧) وقد اصدر عبد الرحمن الخميسي حكمه على ادب اللامعقول قائلا (انه دعوة خطيرة لتخريب ارواح الشباب). (٨)

وقد ماتت تلك المواقف وتراجعت فى حين استمر الادب فى ارتقاء وتجدد. فأسباب الهجوم كانت تقتصر على أسباب سياسية او اخلاقية او تقليدية، لكنها تفتقر الى النقد الجمالي او الحس الفني للقصة الحديثة. ونحن نترك للأدب الجديد مهمة الدفاع عن نفسه، وهو قادر على ذلك، بعد ان اثبت وجوده واستمر في تصاعد وتطور، ولم يخالف حتمية التطور التاريخى للفنون، لكى يستجيب لكثير من المهاجمين والرافضين لاشكاله وتقنياته الحديثة. ولا يجوز لبعض النقاد ان يصدروا احكاما - مهما كانت - على القصة الحديثة او على الأدب بشكل عام من بعيد، لأن الحكم على الفن بمجرد صدوره عن بعض الأهواء والمفاهيم الخاصة او العامة يفتقر الى الموضوعية وسرعان ما يتهاوى

ويسقط. وانما نحن نود من الناقد او الدارس أن يقرأ القصة الحديثة ويتمثلها تماما ويتعمق في أبعادها، ومن ثم يقول كلمته لوجه الفن حتى نحكم على الشيء عالمين به فاهمين له.

- ٦ -

لقد وجدنا أن القصص المعاصرة تدور في تيارين رئيسيين- بعد المرحلة الواقعية- وهما التيار التعبيرى والتيار التجريدى، فدرسنا هذين التيارين بشيء من الاستقصاء والتفصيل، ثم وجدنا تيارا ثالثاً في طريقه الى التكوين والتشكل وهو تيار اللامعقول فدرسناه ايضا باستقصاء محدود لأنه محدود ايضا في قصتنا القصيرة بالقياس الى التيارين الآخرين، واثناء البحث والدراسة في القصص والمجموعات القصصية المختلفة، وجدنا بعض المحاولات القصصية القليله جدا تنهج النهج العبثى، الذي عرف في الأدب الأوروبى المعاصر بشكل واسع فأشرنا اليها، وحاولنا ان نتعرف على (العبثية) مذهبا فنيا بكلمات قصيرة. فهذا التيار لم يعرفه ادبنا المعاصر بشكل يستدعي الدراسة الا في محاولات ما زالت في خطواتها الأولى. اما التيار الرمزى فانه لم يكتب في قصتنا بطريقة مستقلة او متخصصة فلم نجد القصص التي تستدعى التسمية المستقلة، وقد دخل الرمز في جميع الاتجاهات الأخرى بشكل جزئى، وحاولنا ان ندرسه من خلال التيارات الثلاثة المذكورة لانه يكاد يكون القاسم المشترك بين جميع التيارات.

ملاحظات المقدمة

١- سيد حامد النساج/ تطور فن القصة القصيرة في مصر من ١٩١٠- ١٩٣٣.

٢- سيد حامد النساج/ اتجاهات القصة المصرية القصيرة من ١٩٣٣- ١٩٦١.

٣- مجلة الأدب المصرية/ السنة الثانية/ العدد الثانى/ مايو ١٩٥٧ ص ٨٧.

٤- فقد قال على الراعي في عام ١٩٥٧ (ان ادباء الشباب يتحدثون عن الادب الجديد أكثر مما ينتجون هذا الأدب، ومن الضرورى أن يخرج الشباب من دور الحديث الطويل عن الجديد الى دور ابداع هذا الجديد وخلقه) رجاء النقاش/ ازمة الثقافة المصرية ص ١٠٢ ويرفض النقاش هذا القول. الا أن الناقد هنا يهاجم ويدافع في آن واحد.

٥- جلال العشرى/ قصص قصيرة ص ٢١٤، وقد تراجع واعتذر فيما بعد.

٦- مثل موقف المعداوى عام ١٩٤٩ وموقفه ايضا عام ١٩٦٤ حين تصاعد الادب الجديد اكثر فأكثر، قال (انني ارفض مثل هذا الأدب)/ صحيفة الجمهورية/ القاهرة/ الخميس ١٢ مارس ١٩٦٤ ص٦.

٧- مجلة الرسالة/ القاهرة ٢٨ مارس ١٩٤٩.

٨- صحيفة الجمهورية/ القاهرة ٣ يناير ١٩٦٣.

الباب الأول

(أ) قضايا في القصة القصيرة

١ - مفهوم القصة الحديثة
٢ - القصة القصيرة والالتزام
٣ - القصة ما بين الاديب والقارئ

(ب) تطور فن القصة القصيرة

١ - لمحة تاريخية
٢ - التأثر بالغرب
٣ - التحول الاجتماعى

(جـ) واقع القصة القصيرة في مصر بعد ١٩٦٠

الباب الأول

أ- قضايا في القصة القصيرة المعاصرة

استطاعت القصة القصيرة أن تحتل مساحة واسعة من خريطة التأليف الأدبي، بل كادت تصبح اليوم (أكثر الفنون الأدبية رواجا في الغرب ذلك أننا نعيش في عصر سريع آلي، والوقت محدود وثمين)(١) فلم يعد لدى الأنسان المعاصر الوقت الكافي لكي يقرأ المجلدات الطويلة والروايات التي لاتنتهي وانما اصبح يفضل القراءة المحدودة -من حيث الكم- لأن وقته محدود، فكانت القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية لسد هذه الحاجة واصبح لها قطاع عريض من القراء في المجتمع. وكانت لقصرها وسرعة تلقيها ان أقبلت عليها فئات اجتماعية مختلفة في المستوى والثقافة والسن.

وقد تطور فن القصة القصيرة في اطار التطور الذى طرأ على جميع الفنون الأدبية الأخرى، فلم تعد وسيلة ترفيهية او تسلية في أوقات الفراغ، ولم تعد تصلح للتصفح قبل النوم او أثناء الاسترخاء، بل ان القصة القصيرة (موضوع حي معروض في صورة عضوية متفاعله الأجزاء متكاملة العناصر)(٢) وهي بحاجة الى وعي كبير وثقافة واسعة لكي يستوعب القاريء ابعادها الحديثه وتلميحاتها وغاياتها العميقه المركزة في أقل العبارات، ولن نستفيد شيئا من القصة الحديثه ان لم نتسلح بنضج فكري وثقافه عميقه نستشف بها أدق العبارات التي توحي بمواقف الكاتب ومشاعره وأبعد المعاني المركزه المكثفة في محتوى القصة.

وتحتفظ القصة القصيرة بكيانها المستقل وموقعها الراسخ بين الفنون الأدبية (فهي ليست مختصر روايه طويلة،وانما هي فن قائم بذاته)(٣) وتضيف سهير القلماوي مؤيدة الناقدة الأمريكيه (ان فن القصة القصيرة الذي تهجم عليه أكثر كتابنا هو أصعب الأنواع الأدبية)(٤) وترى ان اقرب الفنون للقصة القصيرة هو الشعر (فموضوع القصة القصيرة -مثل القصيدة- انفعال كامل وتام واحد مركز، وما الصورة -شعرا أم نثرا- الا وسيلة للتعبير عن هذا التركيز الموحد)(٥).

فالقصة القصيرة ليست عملا سهلا، وانما هي عمل مركز مكثف دقيق -كما يرى أغلب النقاد- ولا مجال فيها للحشو او الزيادة، وكل كلمة فيها تؤدي دورا يخدم فنية القصة او مضمونها.

وتنطوي القصة القصيرة على لمحات مثيرة مركزة تفضح شرخا في الحياة أو عيبا يعاني منه المجتمع، وتطرح أزمة الانسان المعاصر ومواقفه الحضارية تجاه الكون والحياة. والقصة ترتبط بانفعال داخلي، واحساس حاد في أعماق الأديب يعكسه بسخرية مريرة حينا وجرأة لاذعة حينا آخر. وتضعنا وجها لوجه امام قضايا الوجود وأزمات العصر

ومشاكل الحياة، بحيث نشعر أنه ليس باستطاعتنا ان ندفن رؤوسنا بالرمل اذ لابد أن نكون طرفا في المعركة والمواجهة والواقع.

وقد حظيت القصة القصيرة باهتمام كبار الروائيين، ولجأ بعضهم الى القصة القصيرة في فترات بحثهم عن وسيلة جديدة أو شكل جديد لرواياتهم فكأن تجربتهم في القصة القصيرة ونجاحهم يعطيهم الجرأة والتجربة للكتابة في الشكل الروائي الجديد، وقد عبروا في القصص القصيرة عن قضايا معينة ومواقف محدودة. غير أنهم في الرواية كانوا أكثر حركة واستقصاء، لما للرواية من مجالات أرحب لعرض الأفكار والمشاعر والهموم التي قد تطول وقد تقصر. وتتحدد هذه المواقف في القصة القصيرة من حيث الكم إلا ان مقدرة الكاتب تبقى الفيصل القوي في نقل افكاره ومفاهيمه في أقصر العبارات وأشمل المعاني، وكان من هؤلاء الروائيين "جون هوسون" في فرنسا، و "جنتر جراس" في المانيا، و"مورافيا" في ايطاليا، و"همنجوى" و "فوكنر" في امريكا و "نجيب محفوظ" في مصر... وغيرهم كثير... فقد زاوجوا مابين كتابة الرواية والقصة القصيرة الى جانب النشاطات الفنية الاخرى. وهذا الاهتمام بمثابة اعتراف بمكانة القصة القصيرة وشخصيتها وموقعها المستقل بين الفنون الأدبية المختلفة.

وتعد القصة القصيرة اليوم من أعمدة الفن الأدبي، ولا تقل أهميتها عن المسرحية والرواية والقصيدة، حيث أن جميع هذه الفنون تعكس صورة الانسان والوجود بكل ابعادهما وجوانبهما.

واقتضى تطور الفنون تطورا في القصة القصيرة، بل أنها من اكثر الفنون مواكبة للتجديد واستجابة للتطور والتغيير، فالقصة الحديثة اليوم ليست بعيدة عن عبثية المسرح وتجريدية التصوير ولامقامية الموسيقا وشيئية القصة بل تأثرت بغالبية الموجات الحديثة، واتخذت اشكالا مختلفة من طرائق التعبير والتقنيات الجديدة كالتجريد واللامعقول والعبث وغير ذلك من تيارات الأدب المعاصر.

وستحتفظ القصة القصيرة بمكانتها وشخصيتها الأدبية ما دامت قادرة على التطور والتنوع والارتقاء، وما دام الأديب يتمتع بحس فني للتجديد والابداع، ورؤية شمولية واعية لتناقض الوجود وحركة الحياة وصراع الذات في عصر التكنولوجيا.

- ٢ -

تحاول القصة القصيرة -كغيرها من الفنون الادبية- النفاذ الى جوهر الأشياء، والى أعماق الانسان وإلى همومه ومشاعره، والى جوهر الحياة بتناقضاتها ومفاهيمها المختلفة. والقصة في الغالب تحاول بلورة بعض المواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية من وجهة نظر الأديب وموقفه، سواء كان موقفا فرديا او موقفا جماعيا.

وقصة اليوم قد تكون صرخة احتجاج في وجه الحضارة والانسان في هذا العصر، الانسان الذي يبحث عن انسانيته وفيه وسط الضجيج والالآت والحروب، وقد تكون وخزة لاذعة شديدة ساخرة تضع الانسان امام حقيقة الأشياء وفي لب الحياة الدائرة، وهي في كلا الحالين ترفض معظم جوانب الواقع القائم لتعيد بناءه من جديد بشكل أفضل.

وكان لرواج القصة القصيرة وانتشارها بين قطاعات عريضة من المجتمع دور كبير في بلورة المفاهيم المختلفة وتوعية الناس لتحسس مشكلاتهم وطرح تساؤلاتهم او الاجابة عنها وتوضيح كثير من القضايا والمسائل القائمه. وحين تطورت القصة تبعا لتطور العصر وتعقدت لتعقد الانسان والحياة... حينذاك أثيرت **قضية الالتزام**، واثيرت من جديد قضايا الفن للفن والفن للحياة الى غير ذلك من جدل ونقاش لاينتهيان.

والالتزام بمفهومه الضيق يشكل خطرا كبيرا على القصة القصيرة وعلى الفنون الأدبية كافة، فنياً وفكرياً. اما الالتزام بمعناه الواسع وتفسيره الواعي الشمولي فله وجهة نظر موضوعية تنبع من صميم العمل الفني نفسه. فنحن لانصادف في فن من الفنون او قصة من القصص تحللا تاما من كل شيء اذ لا بد من الالتزام بقضية ما او بفكر ما، بصورة أو بأخرى. فكل عمل فني مهما كان شكله او مضمونه فيه نوع من الالتزام في نهاية الأمر بموقف معين من الحياة او نظرة معينة الى الاشياء والا اصبح لغواً بلا قيمة.

اما الالتزام الايديولوجي او السياسي او الاخلاقي في أشكال مبتذلة او متزمتة فليس مجاله الفن او الأدب. وانما له من هم اليق به من رجال السياسه والاجتماع والوعظ والدعاية وغير ذلك. اما الفن فله من المجالات والسمات والخصائص ما يحفظ قيمته ويضمن له استمراريته وخلوده. فحين تموت خطب الساسة والقادة فإن مسرحية "(اوديب)(٦) أو (هاملت)(٧) أو ثلاثية نجيب محفوظ تظل ابداعات خالدة.

والقصة القصيرة اليوم ليست مقالا سياسيا او خطبة اخلاقية، تلتزم بنظرية محددة أو مفهوم ضيق تحاول الدفاع عنهما او الدعاية لهما، ولكنها عملية خلق أو تجسيد فني في شكلها، ورؤية وموقف من الوجود في مضمونها، إذ تحاول الكشف عن الحقيقة وتلمس المأساه وادراك أبعاد الانسان والعصر والحياة. ولا يفترض في الأدب أن يكون (دفاعا عن قضايا البروليتاريا)(٨) كما يرى بعض المقننين للالتزام العقائدي او الايديولوجي. وهو ليس منقطعا عن الحياة كما يرى بعض النقاد (أن الأدب للحياة لايمكن ان يؤدي خدمة للحياة)(٩)، وانما الأدب والفن أشمل من ذلك وأعمق.

فالالتزام يجب الا يفسر على أنه التزام ايديولوجي او مذهبي او اقتصادي وانما التزام فني جمالي فلسفي يعي حركة الحياة ومسار الفنون، ويدرك اعماق الذات البشرية ويطرح همومها مع الاحتفاظ بجمالية الفن لكي لا يسقط في هوة الجدل والدفاع والتناحر السياسي.

فالأدب يطرح قضايا الانسان ومشاعره ويشارك في صميم قضايا الحياة بأي شكل من الأشكال، وهو بالتالي ليس تاريخا ولا تفسيرا ولا دعاية. ومهما أغرق الفن وابتعد عن واقع الحياة وتفنن في الاساليب والتقنيات فإنه يبقى داخل الحياة نفسها، وحتى حين نقول تطرفاً ان الفن للفن فقط، فهو اعتراف في نهاية الامر انه للحياة الا اذا عددنا الفن خارجاً عن دائرة الحياة.

ولسنا بصدد نقاش هذه القضايا وابعادها، وانما نقول إن القصة القصيرة مثل سائر فروع الأدب تتعرض لمعظم جوانب الحياة دون ابتذال او فقدان لفنية العمل الأدبي وقد تخرج القصة عن الواقع وتحلق في عالم مثالي مجرد لكنها تبقى محاولة واعية لفهم الوجود وكشف اغوار النفس الانسانية المتناقضة، لانقاذ المجتمع البشري من الانهيار والاندحار بسبب الهزات العنيفة التي يتعرض لها كل يوم على المستويات المادية والروحية كافة، والانتقال به الى واقع اقل مرارة واقل مأساوية.

- ٣ -

ويلاحظ المتتبع للحركات الأدبية قضية واسعة في أدبنا المعاصر، تبدو أحيانا مشكلة عسيرة تحد من امتداد الفن الأدبي وانتشاره بالشكل المرضي، تلك هي **مشكلة الأديب والجمهور**. فهنالك قطاع عريض من المجتمع يعيش بمعزل عن الفنون الأدبية، اما لجهل بها وهي ليست مشكلة الأدب أو الأديب، وانما هي مشكلة تتحملها الأنظمة القائمة، واما لصعوبة استيعاب الأشكال والموضوعات الجديدة وهي قضية نسبية يتحمل مسؤليتها أكثر من طرف، والجدل الذى ثار حول هذه القضية لم ينته حتى اليوم، ولن نخوض فيه وانما نكتفي ببعض الملاحظات حول هذه المشكلة.

ففي مجال القصة القصيرة اتسعت الهوة بين الأديب والقاريء، فموقع الأديب المعاصر موقع متجدد متطور دائما، وليس باستطاعته أن يتجمد مكانه أو ينفصل عن عصره المتطور ويبقى تقليدياً محافظاً، ليكتب أدبا مستهلكا او فنا لم يعد يصلح لهذا العصر، لارضاء فئة من الناس على حساب الأدب نفسه. فكان لابد ان يواكب حركة الفنون وتطورها بل والتجديد فيها، وفي الجانب الآخر يقف القاريء الذي يختلف موقعه عن موقع الاديب فقد يكون القاريء مثقفا متتبعا لاتجاهات الأدب الحديث، مما يسهل عليه استيعاب الأدب الجديد ويساهم بدوره جنبا الي جنب مع الأديب في تطوير الفن الأدبي، وهذا القاريء ليس مشكلة. اما الفئة الأخرى من القراء وهي الغالبية - فإنها تحس بالقطيعه بينها وبين الأدب الجديد وبخاصة القصة القصيرة الحديثة، مما زاد في حجم المشكلة التي يعاني منها الاديب والقاريء على السواء في معظم مجتمعات العالم اليوم.

وفي مصر تعاني نسبة عالية من الناس من هذه المعضلة، فاذا تجاوزنا فئة المثقفين -الثقافة بمفهومها الحقيقي- والكتاب والنقاد، فإن بقية افراد المجتمع ينقسمون الى

قسمين رئيسيين:

الأول: فئة بحاجة الى أبجدية القراءة والكتابة

الثاني: فئة بحاجة الى أبجدية والابداع والفن

فكان الأدب باتجاهاته الحديثة لابد ان يواجه بنفور لافت وقطيعة كبيرة من هاتين الفئتين، ويكون بعيدا عن فئة الأميين في الادب والفن والابداع. وزادت الهوة ومازال في ازدياد حتى اليوم، ولن يصلح الأمر الا بتطوير عقلية الفرد وتوعية المجتمع الى الحد الذى يستطيع معه استيعاب الحياة الجديده ثم استيعاب الفن نفسه. اما الاديب الذى قطع شوطا بعيدا في فنه وابداعه، وتجاوز النظرة السطحية للأشياء فليس باستطاعته ان يعود الي الوراء، وانما سيحاول الحفاظ على قيمة العمل الفني وتطوير العمل الأدبي نفسه، الى جانب مواكبة التيارات الأدبية الأخرى.

وقد تجاوز الأدب المعاصر مفهوم "تولستوى" و "وردزورث" وغيرهم من أنه (انفعال واع يوصل به الفنان احاسيسه الى القارىء)(١٠) كما تجاوز الأدباء أحاسيس القاريء واهتموا بعالمهم الفني، وتمرد الفنانون على المعاني التقليدية للفن وراحوا يبحثون عن معان جديدة كما أحسوها وعانوها هم انفسهم دون اهتمام بتوضيحها، سواء كانت سلبا ام ايجابا، وسواء قدمت أو أخرت، وسواء ادركها القارىء او لم يدركها، كما نرى ذلك عند "بيكاسو" و "بيكيت" و "فوكنر" و "يونسكو".. وغيرهم.

ونحن نرى أن جيل الأدباء الذى تأثر ب "موباسان" و"تشيكوف" و"ادجار الان بو" في مصر كان وما يزال قريبا الى الاذهان حيث كان يعبر عن واقع اجتماعي وسياسي وحضاري قريب الى الأذهان ايضا. ولكن الجيل المعاصر أو الجيل الجديد انتقل نقلة جديدة أكثر تطورا وعمقا متأثرا بأصداء "جرييه" و"ساروت" و"اوزبورن" و"روبيربانجيه" وغيرهم، مما افقد أدبهم قليلا من عموميته.، وحد من انتشاره بسبب صعوبة العمل الأدبي نفسه وعسره وبخاصة حين اتجه (كما في القصة القصيرة) الى الرمز والتجريد واللامعقول، بحيث زاد الانحسار نسبيا. غير أن هذا الانحسار المقلق هو مرحلة آنية ستزول بعد مرحلة التحول الاجتماعي الحالي، ويستسيغ الجمهور الادب الجديد بعد أن يتجاوز مرحلة الجمود تجاه الفن والحياة، بل أنه سيقبل على هذا الاتجاه الجديد كما تبشر بذلك التحولات الايجابية في المرحلة الحالية.

فعسر قصة اليوم القصيرة أو صعوبتها تعكس بلا شك حياة عسيرة صعبة، بمفاهيمها وعلاقاتها الاجتماعية وتناقضاتها (فلئن كان الوضوح هدف الفن التقليدي فقد أصبح الغموض بشكل خاصية من خصائص الفن الحديث، ذلك أن الفنان قد تجاوز مجرد الحسواس الخارجية واتصل بالعالم الداخلي للمتلقي)(١١)، وليست خاصية الغموض

مقصودة لذاتها في الأدب المعاصر وانما هي نوع من التعمق والغوص في اغوار الذات البشرية، والتحسس الشمولي الواعي لقضايا الحياة على المستويين المادي والغيبي.

وقد جاءت القصة القصيرة المعاصرة تعبيرا عن تطلعات جديدة وهموم جديدة حيث أحس كثيرون بالنفور من القصة التقليدية -أدباء وقارئين- وراح بعضهم يبحث عن مواقع أخرى ينطلق منها، وتجارب جديدة، يواكب من خلالها حركة العصر وتطور المفاهيم، فجاءت القصص مختلفة المستويات متنوعة الاساليب يشوبها شيء من الغموض والتعقيد والعسر، غير أن هذه السمات بدأت تخف حدتها حين بدأ بعضهم يواكب حركات الأدب الحديث، ويزيد من ثقافته، واهتمامه بالفكر الانساني، ومتابعته للأنشطة الفنية في كثير من المجالات كالمسرح والسينما ووسائل الاعلام، واحيانا مطالعة الكتب والمجلات والاشتراك في الندوات الثقافية والمؤتمرات وغيرها.

ب- تطور فن القصة القصيرة

- ١ -

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن القصة القصيرة شكل حديث في أوروبا وأمريكا، استكمل شكله في القرن التاسع عشر بل في نصفه الثاني. اما في الوطن العربي فاننا نستطيع ان نحدد بداياته بمحاولات محمود تيمور ومحمد تيمور وعيسي عبيد وطاهر لاشين مع بداية هذا القرن، وبالتحديد بعد عام ١٩١٠ اما قبل ذلك، فلا نستطيع أن نعد الاشكال السابقة كالحكايات و الحواديت الأسطوريه او المقامات - التي طورت عند المويلحي وعبد الله النديم- نوعا من القصة القصيرة بمفهومها الفني.

وقد تأثر رواد القصة القصيره في مصر بالأدب الغربي، وقد كانت قصصهم تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية في العشرينات من هذا القرن خاصة بعد ثورة ١٩١٩، ولم تكن قصصهم معربة او ممصرة، وانما كانت متأثرة بالقصة الأوروبية من ناحية، وبالحكايات الشعبية والملاحم والسير في التراث العربي القديم من ناحية أخرى.

اما الانتقال الي التيارات الجديدة فقد كان بعد الاربعينات والخمسينات علي أيدي بعض المخضرمين امثال يحي حقي والشاروني ويوسف ادريس ثم ادوار الخراط، الذين خطوا بالقصة من مراحلها التقليدية الى القصة الواقعية ثم التعبيرية، ومهدوا للقصة الحديثة بكل اشكالها وتقنياتها المعاصرة، فتطورت واشتهرت بعد الستينات، وكان الجيل الجديد هو الذي فجر واستعمل الأساليب الحديثه بجرأة وكثرة ومغامرة بعد أن انتفع بالمحاولات السابقة، الى جانب ثقافته واطلاعه على المدارس الغربية الحديثة.

- ٢ -

قبل الحديث عن **التأثر بالفكر الأوروبي** أود أن أشير الى ملاحظة هامة في هذا المجال، وهي انه لايعيب القصة العربية تأثرها بالقصة العالمية، ولا ينقص من قيمتها، وأنه لمن الجهل او المكابرة أن ننكر ذلك التأثر، بل ان العيب يكمن في هذا الادعاء الذى يفتقد المنطق والموضوعية. وقضية تأثرنا بالفكر الأوروبي قضية واضحه مفروغ منها.

وقد بدأ التأثر بالغرب منذ فجر النهضة، إذ بدأت الاتصالات الثقافية ونشطت حركة الترجمة الى أن استقلت بعض المؤلفات عن النقل والترجمة، وغدت محاولات في التأليف الأدبي متأثرة بالأدب الغربي، وفي الوقت نفسه، بالتراث العربي... واستقر هذا التأثر في جميع مراحل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية ثم أخيرا في التيارات المعاصرة.

واستمرت العلاقة القائمه بين الأدبين -العربي والغربي- الى اليوم ويلاحظ ان تأثرنا بالاتجاهات الأدبية في اوروبا لايكون مباشرة. وانما يتأخر كثيرا فحين كان تيمور يكتب

في الكلاسيكية والواقعية، ومحمود كامل يغرق في الرومانسية كانت الاتجاهات الرمزية والسريالية والتجريدية قد قطعت شوطا بعيدا في اوروبا، ويرجع هذا الى الفارق الحضاري بين المجتمعين، والفارق الفكري ايضا حيث عانى المجتمع العربي طويلا في فترة الاحتلال الاجنبي.

فلم يكن من المعقول في مصر أن يهضم كتاب "جويس" (يولسيس) في العشرينات مثلا، لاشكلا ولا مضمونا، في حين كانت اعمال "بلزاك" و"فلوبير" و"تولستوى" و"دوستويفسكى" بالاضافة الي "تشيكوف" و"موباسان" تحتل مكانا واسعا في الادب في مصر في المراحل التقليدية والرومانسية والواقعية.

وقد دخلت القصة القصيرة في أدبنا العربي مع جملة ما ادخلناه من الفنون الحديثة، ثم انتشرت في أدبنا واحتلت مكانا بارزا بين الفنون الادبية المختلفة، وأصبحت القصة القصيرة في الفترة الآخيرة أكثر الفنون الآدبية رواجا وتطورا.

وقد أثر في القصة المصرية القصيرة مدرستان كان لهما شهرة واسعة في العالم، وهما : مدرسة "موباسان" في فرنسا و"تشيكوف" في روسيا، بالإضافة الى كثير من الكتاب العالميين الذين اثروا في القصة القصيرة في مصر ايضا، ويقول الشاروني في هذا المجال: (تتلمذت على كبار كتاب القصة القصيرة امثال: موباسان وتشيكوف وادجار الان بو وهو اقربهم الي من حيث جو الفزع الذى تتحرك فيه شخصيات قصصه، وتجاوز المعقول، وقد قرأت لكبار الروائيين ولعل دوستويفسكي أكثر من نال اعجابي لقدرته علي الاقتحامات الفنية، واخذت القدرة على تجاوز الاساليب التقليدية في الفن من جيمس جويس و فرجينيا وولف وكافكا)(١٢). والشاروني هنا يصرح -بغض النظر عن مدى تطبيق ذلك في أدبه- بأنه تأثر بأساتذة كتاب القصة القصيرة منذ "موباسان" حتى "جويس"، وهذه حقيقة قصتنا القصيرة، فقد تأثر أدباؤنا منذ مراحلهم المبكرة في القصة الأوروبية، كما نرى هذا التأثر في كتابات تيمور والبدوى وكامل وهيكل وجوهر ثم كتابات الشاروني وحقي وادريس ومحفوظ...وغيرهم.

وقد اجتاحت العقلية الأوروبية ثورات على التقليدية، ومحاولات جديدة رفضت الأشكال الأدبية القديمة السائدة، وحلت محلها موجات أدبية جديدة قلبت المفاهيم السابقة وتراجعت المدارس التقليدية، وجاءت الاتجاهات التعبيرية والرمزية والتجريدية، كما نلاحظ في كتابات "جويس" و "وولف" و "همنجوى" و "لورانس" و "كافكا".. وغيرهم من مجددي الادب في العالم. وكانت القصة القصيرة في مصر قد استوعبت الموجات الجديدة واحتوتها لاحقاً ثم ساهم الكتاب في بلورة هذه الاتجاهات الجديدة، شكلا ومضمونا كما يتضح في مجموعات: الخراط والشاروني وادريس ثم نجيب محفوظ...

واستمر مسار القصة القصيرة في اوروبا في تطور وتجدد دائمين، ثم تنوعت اتجاهاتها وتشعبت مدارسها وتعددت، واصبح لها أشكال فنية مختلفة، وقد استهوت هذه الاشكال الجديدة كثيرا من كتابنا، فخاضوا فيها واستمر تأثرهم في كل المدارس الجديدة حتى يومنا هذا، وتمثلت التجارب الجديدة في الغرب في اعمال "بيكيت" و "يونيسكو" و "اداموف" و "بنتر" و "ويسكر" ثم في قصص "الان روب جريبه" و "ناتالي ساروت" و "ميشيل بوتور" و "روبير بانجيه" و غيرهم، ثم في كتابات الغاضبين أمثال: "فوكنر" و "اوزبورن" و "جراس"... وغيرهم من الأدباء.

وكان لهذة التجارب الطليعية الجديدة صدى في الأوساط المثقفة في مصر وكان الأدباء الشبان اسرعهم الى استيعاب الاتجاهات الجديدة والتأثر بها، ومن ثم انتاج قصص متنوعة جديدة - بغض النظر عن سقوط الكثير منها- استطاع هؤلاء الأدباء تطويعها -الى حد ما- لواقعنا وظروفنا، او الى مرحلتنا الحضارية الحرجة، وهي محاولات جريئة رفعت مستوى القصة القصيرة الى المستوى العالمي - في بعض الأحيان -ودفعتها دفعة قوية في طريق التطور الفني والفكرى للقصة المصرية المعاصرة، ونجد صدى هذه المحاولات الطليعية والاتجاهات الجديدة في قصص الخراط ومجيد طوبيا وابو المعاطي ويحي الطاهر وابراهيم اصلان ومحمد البساطي وسليمان فياض ومحمد حافظ رجب واحمد هاشم الشريف وعاصم جاد الله... وغيرهم كثير.

وقد امتدت هذه التيارات الجديدة الي المخضرمين من الكتاب فساهموا فيها بكثرة كما نجد في قصص نجيب محفوظ القصيرة، وقصص يوسف أدريس والشاروني في الفترة الآخيرة أيضا.

وقد تراوح تأثرنا بالأدب الأوروبي بين التقليد الباهت حينا وبين التأثر الفني الواعي بالاتجاهات الحديثة حينا آخر، وقد تجاوزت القصة الجديدة مرحلة التأثر الكلي واعتمدت على تجارب ومعاناة وصراع في حياة الكاتب مما دفع بالقصة القصيرة الى مرحلة الابداع في التعبير عن أزمتنا المعاصرة وعن ازمات الانسان المعاصر.

وقبل أن ننهي الحديث عن التأثر بالأدب الأوروبي، تجدر بنا الأشارة هنا إلى ملاحظة دقيقة في قضية التأثر، اذ يلاحظ أن قصتنا القصيرة لم تتأثر بالقصة القصيرة في الغرب فحسب، وانما تأثرت شكلا ومضمونا بجميع الاشكال الأدبية الغربية من مسرح وشعر ورواية، وتأثرت أيضا ببقية الاشكال، فمسرح اللامعقول عند "بيكيت" كان يوحي للقاص ان يجعل قصته تدور في جو لامعقول مثلا، والتجريد عند "جويس" او "وولف" كان يوحي أحيانا بالتجريد في القصة القصيرة لدى بعض كتابنا، اي أن التأثر لم يكن قاصرا علي شكل القصة القصيرة في الغرب، وانما كان شاملا عاما، فالأديب يتأثر بالاتجاهات الحديثة بعامة ثم يضعها في القالب الذى يكتب فيه، فكاتب القصة القصيرة

في مصر تأثر في شكل القصة القصيرة ومضمونها في اوروبا، ثم تأثر ايضا -في الشكل والمضمون- ببقية التيارات الأدبية المتواجدة في اشكال الأدب المختلفة كالتيار الرمزى واللامعقول وهو تأثر كلي لاجزئي. كذلك يلاحظ أن هذا التأثير متبادل لا بين الاشكال الادبية فيما بينها فحسب وانما هو واضح أيضا في مختلف الفنون. فالتيارات التجريدية والسريالية في الرسم أثرت في اوروبا في أشكال فن الكلمة بعد أن استوت تيارا واضحا في الرسم. وتأثر الرسم وفنون الصور المختلفة، سينما، تلفزيون ..الخ في مصر بمثل هذه الفنون الغربية، ثم تأثر مؤلف الأدب شعرا ونثرا، قصة ورواية، اما بالرسم المصري او مباشرة بالرسم والصورة الأوروبيين.

نستنتج من كل ما ذكرنا ان عملية التأثر الأدبي كانت مستمرة منذ بدايات الحركات الأدبية في الغرب ولم تنقطع في مرحلة من المراحل حتى يومنا هذا.

- ٣ -

لم يصل مجتمعنا الحالي الي المرحلة التي يتقبل فيها الآدب الحديث بتياراته وتقنياته الجديدة كافة بشكل متكامل، الا أن المجتمع العربي يسير نحو تقبل الانتاج الجديد الذى يعكس القوالب الجديده الأكثر ملاءمة لعصرنا، ويعكس المرحلة الحضارية التي يجتازها في مختلف نواحيه الفكرية والسياسية والاجتماعية. ونحن نطلق على مرحلة الانتقال هذه: **مرحلة التحول الاجتماعي في المجتمع العربي في مصر.**

فالتحول الذى طرأ على المجتمع -وما زال- قد شمل نواحي الحياة كلها، والذى يهمنا هنا التحولات التي ساهمت في تطوير الفكر العربي الحديث في مصر وفي تغيير التركيب الاجتماعي.

وحين نستقرىء تاريخ تطور المجتمعات الانسانية، نجد أن التطور حصيلة لظروف داخلية واخرى خارجية تتفاعل معا لتسهم في عملية تطوير المجتمع. وكل مجتمع يكون بدوره مؤثرا او متأثرا في وقت واحد، وأفراده هم الطرف الرئيسي في هذا التأثر اذ يقبلون على الحضارة الجديدة ويواكبون حركات التجديد في العالم الخارجي ثم ينطلقون الى مجتمعاتهم بمفاهيم جديدة وروح قوية لتغيير واقعهم وتطويره ونقله الى مستوى حضارى جديد، مراعين في اثناء ذلك التركيب الاجتماعي الخاص لمجتمعهم، ومدى تجاوبه مع حركات التطور في الخارج.

وحال المجتمع في مصر في تطوره حال مجتمعات كثيرة، فقد كان لديه استعداد داخلي للتطور، بل كانت هناك حاجة ملحة للانتقال به الى مرحلة جديدة ينفتح بعدها على العالم كله، ويتعرف على جوانبه الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية. وقد ساهمت أجيال الرواد من المفكرين والأدباء منذ فجر النهضة في بلورة الثقافات الأوروبية

وتقريب الحضارة الى أذهان مجتمعنا المعاصر، واستطاعوا أن يؤثروا على العقلية القديمة ويغيروا كثيرا من القيم والتقاليد البالية التي كانت شائعة بين طبقات المجتمع كافة. وساهموا في تصعيد الصراع السياسي والفكري الذى أدى الى تطور الفكر الاجتماعي والعقلية السياسية مما مهد لقيام مجتمع جديد متطور.

وبعد التأثر الفكري والثقافي بالحضارة الغربية الذى أسهم في عملية التحول الاجتماعي كانت هناك عوامل داخلية تسهم في عملية التحول أيضا. فقدتوالت الاحداث السياسية والاجتماعية على مصر مع بداية القرن العشرين بكثرة وعنف، فقد خلفت الحرب العالمية الاولى كثيرا من المحن النفسية والاجتماعية، ثم قامت ثورة ١٩١٩، واحداث ١٩٣٦ واحداث اجتماعية وسياسية مختلفة في مواجهة الاستعمار، ثم أحداث ١٩٤٨، ثم قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ (وهي أخطر الثورات السياسية التي ساهمت في تغيير المجتمع المصرى والانتقال به الى مرحلة التحول الاجتماعي الجديد) ثم حرب ١٩٦٧ وأخيرا حرب ١٩٧٣.. الي جانب أحداث كثيرة مختلفة في الاقتصاد والاجتماع والفن... وكل هذه الاحداث كان لابد أن تهز كيان الانسان المصري وتعمل على تغيير الواقع الاجتماعي وإعادة بناء تركيبه على أسس حضارية حديثة مرنة.

وقد راح كثير من الادباء في مصر بعد كل تلك الظروف -وفي خلالها أيضا- يتابع الحركات الفكرية في العالم ويستوعب النظريات الجديدة والمدارس الفنية الحديثة، وبالتالي ينتج أدبا جديدا ينطلق من واقع جديد ورؤية جديدة.

وانطلقت حركة التطور الفكرى -تبعا للتطور الاجتماعي- فاتسعت التقليدية والرومانسية والواقعية ثم استوعبت جميع الاتجاهات الحديثة في الفن من تعبيرية وتجريدية وسريالية ورمزية... فكان تطور المجتمع يسير جنبا الي جنب مع التطور الفكرى، وكان الادب يسهم في مرحلة التحول الجديده، ويقول غالي شكرى بهذا الصدد (وقد أدت القصة الكلاسيكية الرائدة دورها وانتهت وكذلك الأمر في القصة الرومانتيكية، أذ كان كلاهما تعبيرا أمينا عن تناقضات المجتمع القديم ومن الطبيعي ان تثمر تفاعلات الحركة الاجتماعية والفنية والصياغات الجمالية للواقع الجديد. فكانت الرومانسية والاشتراكية فالواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية هي الصياغات التي تبادلت التعبير عن الحركة الديناميكية لمجتمعنا الجديد)(١٣).

فقد كان المجتمع في حركة دائمة وتطور مستمر، وكان الادب يستجيب تلقائيا لهذا الوضع الجديد. ويعكس المفاهيم الجديدة والعلاقات الاجتماعية المتطورة الى جانب مساهمته أيضا في تحويل المجتمع وبنيته. (والواقع أن جدلية العلاقة بين تطورات الواقع المصرى والتطورات الحاسمة في حركتنا الأدبية تعكس بلا جدال تركيب الواقع الاجتماعي وعلاقاته الطبقية وتناقضاته التي تصنع حركته الدائبة، وشكل القصة القصيرة في نشأته

وتطوراته كان دائما انعكاسا معقدا لحركة المجتمع المصرى في تاريخه الحديث)(١٤).

ونرى -كما ذكرنا- ان المجتمع دائما مؤثر ومتأثر، وكذلك كان الحال بالنسبة للواقع الأدبي والواقع الأجتماعي، فالمجتمع يؤثر في الأدب، والأدب يؤثر في المجتمع أيضا، وأصبحت العقلية الاجتماعية تستوعب الحركات الأدبية الحديثة، وتطوعها لواقعنا الجديد، على الرغم من المواقف الحذرة والمحافظة التي يواجه بها الإنتاج الجديد دائما، فمن الطبيعي أن يقابل الأدب الجديد بشيء من الدهشة والنفور في بادىء الامر، بل والرفض احيانا، الا أن حركة التاريخ وحتمية التطور كفيلة بإزالة هذا النفور، واستبدال الرفض بالقبول ثم الاقبال عليه فيما بعد، فالأدب دائما طليعي وسباق في ميادين الفكر والحضارة ولكنه سرعان ما يذيع وينتشر بين الناس، ويلقى القبول بعد الانتقال بالمجتمع الى المستوى الثقافي والحضاري المناسب، وبعد ان يتجاوز مرحلة التحول الاجتماعي من جميع نواحيها بشكل كامل.

وكانت الظروف التي ساهمت في التحول الاجتماعي في مصر قد ساهمت في تغيير الواقع الفكرى والاجتماعي، وادى كل هذا الى التنوع في الانتاج الادبى فجاء الأدب الجديد تعبيرا عن مجتمع جديد وواقع جديد لا يخلو من التناقضات والتعقيدات وعدم الاستقرار ولكنه دائما يتطلع الى مستقبل أرحب وأفضل.

جـ - واقع القصة القصيرة بعد ١٩٦٠

- ١ -

اذا القينا نظرة على تطور الفنون الأدبية منذ القدم، فاننا نلاحظ ان النقد الأدبي يقوم بدور رئيسي في تطوير العمل الفني، ويساهم في تجديده تقنية ومضمونا. فمنذ ارسطو ونظرياته في الفن حتى عصرنا الحديث والنقد يواكب الأدب ويقومه ويقننه ويحلله محاولا الكشف عن أبعاده، وفهم غاياته، بالاضافة الى اثرائه شكلا ومضمونا لكي يبقى العمل الفني في تطور وتجدد دائمين.

ويساهم النقد في تخليص العمل الفني من مزالق ينحدر بها احيانا، ومفاهيم مستهلكة، ويحاول ان يطرق ابوابا جديدة مبلورا آخر ماوصل اليه الفن في شكل محدث وفكر طليعي. فقد كان "لفرويد" دور فعال في الآداب والفنون من الوجهة النفسية، اذ راح الاديب يحسب حساب هذه الناحية، في حين كانت تأتي طبيعية سابقا. ثم نذكر ايضا نظريات "كروتشه" الجمالية، ونظريات الفن للفن والنظريات المادية وغيرها من النظريات النقدية التي كانت تساهم في تغيير شكل العمل الفني وتعمل على تجديده ونطويره وتزويده بمفاهيم عصرية وأبعاد جديدة ومواقف حديثة.

ولقد لعب النقد في مصر دورا كبيرا في بلورة الاتجاهات الحديثة في الأدب المعاصر. وفي مجال القصة القصيرة ساهم النقد في تطويرها، وفتح آفاقا جديدة أمامها وبخاصة في تلك المواقف النقدية الطليعية والجريئة التي تقبلت هذا التجريد في القصة وتحمست له وتبنت مسؤلية تقريبه الى الأذهان، وتوضيح الخط الطبيعي لحركة الأدب المتطورة بحيث يغدو الفن الجديد امتدادا طبيعيا للفن القديم مع مراعاة العقلية الجديدة والعصر الجديد.

وقد قام النقاد بمحاولات جادة مختلفة -ونحن نغفل المواقف السلبية التي وقفت بوجه القصة الجديدة لتراجع أصحابها امام المد القصصي- في تقويم القصة القصيرة وتحليلها وتوجيها الوجهة الفنية السليمة، لكي لاتصل الى طريق مغلق او موقف متكرر او ابتذال فني، وانما تكون في تطور ونمو وتجديد باستمرار.

فالنقد يكمل الأدب ويجلو عنه صورته الغامضة احيانا، ويوضح ابعاده وما يكمن فيه من أهداف وغايات وافكار وتقنيات قد يغفلها الرمز حينا، والنقد ايضا يعطي الأديب جرأة وشجاعة ليخوض غمار التجديد ويرتاد المجالات المتطورة والتيارات الحديثة.

وكان واقع القصة القصيرة في الستينات نشيطا سواء من حيث النقد او من حيث الانتاج القصصي. فقد شهدت القصة القصيرة في أواخر الخمسينات واوائل الستينات

نشاطا واسعا في الانتاج، وتضمنت القصص بذورا جديدة تبشر بميلاد قصة جديدة حديثة مختلفة عن السابقة ومتطورة عليها.

- ٢ -

وفي هذه الفترة بدأت القصة الواقعية بالانحسار بينما كانت القصة التعبيرية تنمو بشكل واضح سريع حتى أخذت مكانة رفيعة، كما نجد في مجموعات أدوار الخراط "حيطان عالية"(١٥) ويوسف الشاروني "الزحام"(١٦) وبعض قصص محمد البساطي في "الكبار والصغار"(١٧) وبعض القصص الاخرى(١٨) ليوسف أدريس. وهي قصص تراوحت بين الواقعية الجديدة والتعبيرية، الا أنها كانت تمهد لقصة حديثة في مصر كما حدث في الغرب. ونستطيع ان نعدها مرحلة انتقال الى عالم القصة الجديدة التي ضمت القصة التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقوله فيما بعد.

ونوضح هنا قضية هامة فيما يتعلق بمراحل الانتقال من تيار الى آخر او تغلب مدرسة على أخرى، وهي ان فترة الانتقال -مثلا- من الواقعية الى التعبيرية او الى القصة الجديدة بكل تياراتها لاتعني نهاية الواقعية او توقفها او انقطاعها وانما تعني انحسار نشاطها امام المد القصصي الجديد. فنحن حتى اليوم مازلنا نصادف عشرات القصص بل والمجموعات القصصية التي تنهج النهج الواقعي او الرومانسي الا أن شيوع القصة الحديثة قد طغى على جمهور القصة القديمة، وعمل على تراجعها وانحسارها، وهو امر طبيعي حيث أن القصة الجديدة أصبحت قريبة من شخصية الانسان المعاصر ونفسيته، واكثر عمقا ومرونة في طرح مشاكله وهمومه، وهي تعكس مواقفه الاجتماعية والفلسفية تجاه الكون والحياة والواقع بمفهوم عصري مما لاتستطيع القصة السابقة احتواءه أو التعبير عنه.

وفي الستينات وما تلاها وجدنا حركة طليعية جريئة جديدة غامرت في شكل القصة ومضمونها، وقلبت المنطق القديم القائمة عليه، وارتادت آفاقا جديدة على مستوى الشكل الفني والمضمون الفكري. وكان طبيعيا ان تغامر القصة وتتجه الى هذا الاتجاه الجديد وقد اصبح النموذج السائد في أوروبا. وكانت هذه المغامرة الطليعية تنم عن جرأة ووعي وفهم حضاري لأرضية المجتمع الجديد وواقعه، وما صاحبه من تغيير في ظروفه الاجتماعية والنفسية والفكرية، وما ينتج عن ذلك من تناقضات وصراع فردي وجماعي في نفسية الإنسان المعاصر. فكانت القصة الجديدة تعبر بعمق عن واقع جديد بأسلوب فني جديد، يقول غالي شكري: (...ولكن جيلا جديدا فاجأ الحركة الأدبية باقتحام ساحة القصة القصيرة مسلحا بتجربة شابة حديثة ومعرفة عميقة بأسرار هذا الفن، ومعاناة هائلة في مزج خبرة الحياة بالثقافة، وشجاعة كبيرة في الاقدام على المغامرة، وقد أجهز الجيل الجديد اجهازا شبه تام على البناء التقليدي، وجرؤ على استخدام بعض

الأساليب التكنيكية التي يعدها التقليديون شعوذة وجنونا)(١٩).

فحمل الجيل الجديد على عاتقه مسؤلية تجديد-القصة وتطويرها والارتقاء بمستواها الى النموذج المعاصر الناضج، وكان على الأديب في مصر ان يوفق بين قصته الممتده في القديم والقصة الحديثة بأشكالها الفنية المتنوعة، وكان عليه أن يعيد النظر في نتاجه القديم ورؤيته القديمة لا ليعيد كتابة قصصه وفق الاساليب الجديدة- لانها اصبحت جزءاً من التاريخ الأدبي ومرحلة من مراحل الأديب- وانما ليبدأ مرحلة جديدة تتفق مع رؤيته الجديدة وتواكب حركة التطور الفني في القصة المعاصرة.

- ٣ -

ولقد كان الاستيعاب الكامل للتجارب الفنية الحديثة في أوروبا عسيرا على أدبائنا، ولا ننكر ان التمثل التام لتلك التجارب كان ناقصا وصعبا لعدة اسباب نذكر منها سببين رئيسيين:

الأول: ان كثيرا من كتابنا في مصر لم يقرأوا القصة الاوروبية بلغتها الاصلية واكتفوا بالترجمات او الدراسات النقدية حولها مما جعل التمثل التام للنص القصصي الاصلي محدودا، وأبقى الحس الفني ناقصا وبخاصة أن القصة المعاصرة تعتمد على تقنيات فنية دقيقة كالصياغة والبناء اللغوى والرمز ومدلولاته وهي أمور لاتنقلها الترجمه كما هي. وهذه العناصر تقوم بدور اساسي في توضيح ابعاد القصة وغاياتها، ومن الصعب تمثل هذه الابعاد والمدلولات والرموز الا بالفهم الكامل للغة القصة الأصلية. والوعي المتمكن لاستيعاب تقنياتها وايحاءاتها المختلفة.

ونلاحظ وجود مشكلة أو قضية أخرى تحد من الابداع في قصتنا المعاصرة. فالكثيرون من كتابنا قد قرأوا "همنجوى" و "فوكنر" و"كافكا" و "جويس" وغيرهم من اعلام القصة القصيرة في أوروبا -سواء بلغتهم الاصلية او بما ترجم عنهم- ولكنهم لم يتابعوا الاطلاع على كتاب القصة المحدثين الذين اتوا بعد هؤلاء والذين مازالوا يجددون في شكل القصة القصيرة ومضمونها، ولاشك ان الالمام بالقصص القصيرة الأوروبية التي كتبت في الستينات والسبعينات والاطلاع على نتاج عشرات القصاصين الغربيين في هذه الفترة سيرفع من مستوي القصة القصيرة في مصر، ويفتح امامها مجالات واسعة تجعلها تقارب بل توازى احدث القصص في الغرب وذلك من خلال عملية الانفتاح على المحاولات الجديدة والاطلاع على الاساليب الحديثة.

الثاني: ان المعاناة او التجربة الشعورية لدى أدبائنا كانت اقل حدة وتطرفا منها عند الأدباء الغربيين. فمعاناة الأديب في مصر تتراوح بين الأعتدال والتطرف. وقد تكون التجربة قاسية مريرة لكنها لم تبلغ الحد الذى بلغته عند أدباء الغرب أمثال: "كامي" و

"بافيزيه" و "همنجوى" -وكلهم ماتوا انتحارا- كماأن المعاناة والتجارب لم تصل الى مرحلة الأمراض العقلية كالصرع والجنون والهستيريا التي يعاني منها كثير من أدباء الغرب، وهي حالة نادرة أو شاذه بين أدبائنا.

وندرك من هذا ان قصتنا ماتزال تجد صعوبة في استيعاب ابعاد القصة الأوروبية او فهم أعماق الأديب الأوروبي فهما تاما، الأمر الذي يجعل الأختلاف واضحا بين التجربة الشعورية والفنية بين الأديبين. وعلى الرغم من هذا القصور -وهو مرحلي- فإن هناك بعض القصص المعاصرة في مصر -وان كانت قلتات فنية محدودة- تبشر بإمكانية وصولها الى المستوى العالمي.

وكانت القصة القصيرة في الستينات تنشط فتره وتركد فترة أخرى، مما دفع بعض النقاد -ممن يفتقدون الحس التاريخي في فهم طبيعة تطور الفنون الأدبية- في مرحلة من المراحل وفي عام ١٩٦٨ بالذات، ان يقول: (لقد ماتت القصة القصيرة ولم يبق لها الا أن تدفن وتحنط في متحف التاريخ الثقافي)(٢٠)، وهو فهم محدود لطبيعة الاشياء ومن الخطأ التورط في تعميمه. فأغلب الفنون تمر بفترات ركود او مخاض -ان صح التعبير- غير أن وثبة قوية تتبع ذلك. وهذا ما حدث في قصتنا القصيرة اذ رأينا سيلا غزيرا من القصص الجديدة في المرحلة التالية. فكانت قصصا طليعية متنوعة الاتجاهات، مختلفة المستوى، تتراوح بين السطحية والابداع. وكثير من القصص كانت تتمتع بقسط وافر من الوعي الاجتماعي والرؤية العميقة، وادراك التناقضات الحضارية كما نرى في قصص ادوار الخراط ونجيب محفوظ ومجيد طوبيا ويحيى الطاهر وابو المعاطي وسليمان فياض وغيرهم.

وقد واجه الجيل المعاصر من كتاب القصة القصيرة في مصر هجمات عنيفة في الستينات حين اتجهت القصة الى الرمز والتجريد واللامعقول، واتهم هذا الجيل بالغموض والغرابة واللامسؤلية، وبخاصة من بعض الملتزمين بوظيفة الأدب السياسية والاخلاقية والتفسيرية كنوع من المحافظة على الاعراف الادبية وعلى الذوق الادبي القائم. لكن تطور القصة وحركة الأدب قد عصفتا بكل المفاهيم التقليدية وكانتا اقوى من ان تتراجعا، وسارت القصة في تطورها الطبيعي واستفادت من الموجات الأدبية الحديثة، واستخدمت الاساليب التكتيكية الجديدة للتعبير عن واقع الإنسان المعاصر ومشاكله ومآسيه وعكست مواقفه الفلسفية تجاه العلاقات الانسانيةونظم الحياة، وتغير القيم والمفاهيم والايديولوجيات المعاصرة من حال الى حال.

والأديب المعاصر هو انسان هذا القرن بكافة قضاياه وهمومه، فهو يكتب قصته ورأسه مثقلة بنظريات متعددة متضاربة، ومفاهيم مختلفة عن الوجود والكون، ويدخل عالم الكتابة وفي رأسه نظريات "فرويد" في علم النفس و "داروين" في اصل الأنواع و

"كير كجاردر" و "سارتر" في الوجودية، ونسبية "اينشتاين" ومادية "ماركس".... الى جانب عشرات المذاهب والنظريات المحتدمه المتناقضة في الكون والحياة. والاديب بهذه الاعماق المضطربة والعقل المثقل يحاول اعادة بناء الأشياء ثم يحدد موقفه. ومهما كان موقفه ومهما تكن مشاعره فإن مأساة الحياة في أعماق الأديب مستمرة ومأساة التعبير عنها في فنه مستمرة أيضا.

وقد تعرضت القصة القصيرة في الستينات مثلما تعرض الانسان العربي بشكل عام الى صدمة عنيفة بسبب الشرخ الذي اصاب كيان الإنسان العربي بعد هزيمة ١٩٦٧. فقد اجتاحت نفسية المثقف العربي هزة عنيفة افقدته صوابه ووضعته على حافة الانهيار وشعر بتضاؤل كبريائه الأدبي، اذ أدرك ان الهزيمة ليست عسكرية او سياسية فحسب، وانما هي هزيمة في الفكر والوعي والحضارة ايضا. وارتد يائسا الى نفسه والى مجتمعه ينقب عن الخلل الاجتماعي والفكري الذى نعاني منه فئات المجتمع، وراح يعيد النظر في واقعه وطرق تفكيره في محاولة منه للوقوف على حقيقة المأساة وابعادها واسبابها، فجاءت بعض القصص تعبيرا عن نفسية جريحة متألمة حينا، ثائرة رافضة حينا آخر. واستمر الأديب في معاناته القاسية متأرجحا بين اليأس والأمل الى أن استعاد شيئا من كبريائه وشخصيته وثقته بعد أن انتصر جزئياً في أكتوبر ١٩٧٣ عسكريا وسياسيا وبالتالي نفسيا.

تلك لمحة عن ظروف الستينات التي صاحبت القصة القصيرة في هذه الفتره حتى منتصف السبعينات، حاولنا تبيين نشاط القصة الذي تأرجح بين جزر ومد، ومسارها وتطورها، وتطور مختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والمواقف النقدية المتنوعة. وكيف طوعت الفكر الأوروبي والموجات الادبية الى واقعنا الاجتماعي والفكرى، هذا الفكر الذي يخدم واقعا اجتماعيا وفكرياً وفنياً. فبين النظرية والتطبيق عادة فقدان الوسيلة فقط، فإن كانت التيارات المعاصرة لاتسد مطلبا اجتماعيا في واقعنا فإنها لاشك استجابة لمطلب ذهني فكرى يفرضه - ويلح في فرضه- العقل الانساني بكافة مطالبه المادية والروحية.

ومهما قيل عن قصة الستينات والسبعينات من غموض وانسلاخ عن الحياة الواقعية فانها تبقى تجسيدا لعصر عاصف وحياة معقدة، متعددة الجوانب مختلفة الألوان عايشتها القصة القصيرة في هذه الفترة وما تزال تعايشها حتى ايامنا هذه.

ملاحظات الباب الأول

١- محمود السمرة / في النقد الأدبي ص ٣٢/ ط المتحدة (بيروت) ١٩٧٤.

٢- المصدر السابق ص ٣٤.

٣- مجلة الأدب/ ١٩٥٧ / العدد العاشر ص ٢٥.

٤- المصدر السابق ص ٢٥.

٥- المصدر نفسه ص ٢٤.

٦- سوفوكليس/ اوديب ملكا.

٧- وليم شكسبير / مأساة هملت.

٨- Lenin: Selected Works, Vol, 4 P. 527- London. N.D.

٩- رشاد رشدي/ النفد والنقد الأدبى ص ٣٤/.

١٠- Herbert Read: The Meaning of Art, London

١١- يوسف الشاروني/ اللامعقول في الادب المعاصر ص ١٠ ط/ دار الكاتب العربى ١٩٦٩.

١٢- يوسف الشاروني/ دراسات في قصص الشاروني (الخوف والشجاعة) ص ٦٠/ ط دار الطباعة الحديثة ١٩٧١.

١٣- غالي شكرى/ صراع الاجيال في الأدب المعاصر ص ١٢٦ ط دار المعارف ١٩٧١.

١٤- عبد الرحمن ابو عوف/ البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة ص ٦ ط الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

١٥- ادوار الخراط/ حيطان عالية/ ط اطلس.

١٦- يوسف الشاروني/ الزحام/ ط دار الآداب (بيروت) ١٩٦٩.

١٧- محمد البساطي/ الكبار والصغار/ ط المؤسسة للتأليف ١٩٦٧.

١٨- يوسف ادريس/ لغة الآي آي./ ط عالم الكتب ١٩٧١ (الاعمال الكاملة).

١٩- غالي شكري/ صراع الأجيال في الادب المعاصر ص ١١١.

الباب الثاني

التيار التعبيرى

المرحلة التعبيرية الأولى

ادوار الخراط- حيطان عالية

يوسف الشارونى- الزحام

يحي حقي- الفراش الشاغر

يوسف ادريس- لغة الآي آي

المرحلة التعبيرية الثانية

مدخل

(١) المضمون الفكرى

أ- الهموم الذاتية والمادية والاجتماعية

ب- الهموم الفكرية والفلسفية

مشاعر الغربة

التمزق والقلق (صراع الذات)

فلسفة الموت

(٢) الشكل الفني

مقدمة

١ - الحوار

٢ - المونولوج الداخلى وتيار الوعى

٣ - الحركة

٤ - الارتداد (الفلاش باك)

٥ - البناء الاسطورى

٦ - الصياغة الفنية والبناء اللغوى

٧ - البناء التاريخى

المرحلة الاولى

بدأت التعبيرية تتسرب الى قصتنا القصيرة في الاربعينات والخمسينات، واخذت مكانتها بمحاولات قصصية متعددة في اواخر الخمسينات حين اصدر ادوار الخراط مجموعته (حيطان عاليه)[1] ثم زاد الاهتمام بها في أوائل الستينات فاصدر يحيى حقي قصته (الفراش الشاغر)[2] ويوسف الشاروني قصة (الزحام)[3] ويوسف ادريس بعض قصص مجموعته (لغة الآي آي)[4] ومحمد البساطي بعض قصص مجموعته (الكبار والصغار)[5]. بالاضافة الى قصص اخرى متعددة، وكانت كلها محاولات طليعية جريئة في القصة التعبيرية في ادبنا المعاصر.

فكانت هذه الحركة الجديدة تسهم في تحرير القصة القصيرة من قيودها التقليدية وقوالبها الجامدة، وتجاوز بعض الادباء اساليبهم القديمة وتقبلوا الاتجاه الجديد فالشاروني مثلا في (الزحام) ينقل القصة المصرية نقلة فنية متطورة رغم باعه الطويل في القصة الواقعية التقليدية، وكذلك ادوار الخراط في (حيطان عاليه) التي تعد محاولة جريئة وجادة للتجديد في شكل القصة القصيرة المعاصرة في مصر وفي تقنيتها ومحتواها.

وقد تشعبت القصة التعبيرية اسلوبا ومفهوما منذ مراحلها الاولى، واصبح لها اكثر من رؤية ومفهوم لدى الكتاب ولدى النقاد ايضا. وستوضح الامثلة التي سندرسها هذا التنوع والاختلاف.

وسنحاول الان ان نقف على المرحلة الاولى للتعبيرية التي تمثل البدايات في هذا التيار، حيث سنتعرض لمجموعة ادوار الخراط (حيطان عاليه) وقصة (الزحام)

(١) ادوار الخراط/ حيطان عاليه.

(٢) مجلة الكاتب/ ابريل ١٩٦١.

(٣) الأهرام/ فبراير ١٩٦٣.

(٤) يوسف ادريس/ الاعمال الكاملة/ مجموعة (لغة الآي آي) ص ٢٧٨.

(٥) محمد البساطي/ الكبار والصغار.

للشاروني و (الفراش الشاغر) ليحيى حقي ، و (لغة الاي اي) لادريس وهي المحاولات التي اعطت النور الاخضر للتيار التعبيري كي يزدهر وينضج ويتبلور على يد ادباء الستينات ، الذين سنقف عند اهمهم - فيما بعد - لندرس هذا التيار من خلال قصصهم .

(٢)

فمجموعة (حيطان عالية) لادوار الخراط تطرح كثيرا من القضايا الاجتماعية مثل مشاكل الريف ، وهموم الفرد البسيطة ، لكن بعض القصص الاخرى في المجموعة تجاوزت هذه القضايا الاجتماعية الواقعية الى قضايا فكرية وانسانية . فكان لابد للكاتب ان يتجاوز الاسلوب الواقعي في التعبير عنها الى الاسلوب التعبيري .

والقصة التعبيرية عند الخراط بدأت قوية متمكنة - ونحن لاندرج القصص التعبيرية في (حيطان عالية) في المرحلة الاولى الا من الناحية الزمنية - فالكاتب يطرح في مرحلة مبكرة هموم الانسان المعاصر من خلال النقد الاجتماعي اللاذع ، والتعرض لملل الاسرة والحياة الزوجية ، والفقر المادي ، والاحساس بالقهر والضجر والقلق والوحدة ، كما يتضح في قصته التي تحمل اسم المجموعة (حيطان عالية)[١] ، ومثل هذه المشاعر والمواقف كانت الارضية الصلبة التي انطلق منها التعبيريون فيما بعد ، ثم التجريديون في مرحلة متأخرة .

ولما كانت (حيطان عالية) محاولة جريئة في تاريخ القصة القصيرة المعاصرة ساهمت في تغيير شكل القصة ومضمونها في تلك الفترة ، فقد انتفعت بها المحاولات التعبيرية التالية ، وكان الخراط يواكب تطور القصة الحديثة في الغرب ، ويطلع على اخر التجديدات الفنية في العالم ، ويقال ان الخراط (كان يكتب برأس مثقلة بنماذج الادب الغربي ومدارسه فهو يحاول تصوير عالم النفس الداخلي بأحاسيسه الغامضة واحلامه المعقدة ، وهو بهذا الاتجاه يقدم تجربة جديدة على القصة العربية القصيرة باجوائها الغريبة واسلوبها المستحدث)[٢] ، وبالفعل فقد كانت مجموعته تدل على وعي ونضج في الفكر ، وتمكن والمام بمسار القصة الحديثة .

ويستخدم الخراط في كثير من قصصه مثل قصة (مغامرة عاطفية)[٣] اسلوب

---

(١) ادوار الخراط/ حيطان عاليه ص ٨ .
(٢) فؤاد دواره/ في القصة ص ١٠٣/ ط سجل العرب ١٩٦٦ .
(٣) ادوار الخراط/ حيطان عاليه ص ١٦٢ .

المونولوج الداخلي وتيار الوعي، فالرجل في القصة يحملق في محبوبته بينما تسيح افكاره في اعماقه، فتتداخل وتتصارع دون ترابط منطقي لانها تتابع عن طريق التذكر الحر العادي. والخراط متمكن من المونولوج الداخلي، يظهر ذلك جليا في قصصه الاخيرة. والمونولوج عنده على شكل حوار نفسي يدور في مخيلته، فيختلط الماضي بالحاضر وتضيع الامكنة وتتدفق الافكار والمناظر والصور في لحظة شعورية دون تنظيم او منطق. والخراط في الغالب لايضع حلولا ولا نهايات في قصصه، والنهاية في القصة التعبيرية غالبا ما تكون غائمة غير واضحة اذ يطرح الاديب القضية بخيرها وشرها، بصوابها وخطئها دون ان يجعل من نفسه مصلحا اجتماعيا، بل يحاول ان يمس الخلل ويجسده وعلى الاخرين المساهمة في الحل او طرح البديل. ويصف دوارة قصص الخراط بقوله (ان بعض قصص الخراط تصبح شيئا قريبا من هذيان الاحلام وهواجس المرض وتتحول القصة الى لغز غير مفهوم، وان كانت تنجح مع ذلك ان تنقل الينا احساسا يغلب عليه التشاؤم والسوداوية، واضح ذلك في (حيطان عاليه) و (امام البحر)...)(١).

فالخراط افاد القصة القصيرة في مرحلة مبكرة بسبب اتصاله القوي بالفكر الاوروبي ومتابعته للحركات الحديثة في مجالات الفن والادب. وقد ساهم في تطويع الشكل الحديث في القصة الاوروبية الى القصة العربية، فساهم مع الكثيرين في تقديم القصة التعبيرية ثم التجريدية، ثم اللامعقولة فيما بعد، في ادبنا المعاصر.

(٣)

وبدأ الشاروني مرحلة جديدة في قصته (الزحام) التي نشرت عام ١٩٦٣ تختلف عن مراحله السابقة. فقد قدم الشاروني مجموعات قصصية مختلفة لفترة طويلة الا انه في قصته هذه يرتاد مجالا جديدا يستخدم فيه الاساليب الحديثة التي يتسم بها الفن المعاصر.

و (الزحام) قصة ناضجة مكثفة، يلخصها الكاتب على لسان بطله بهذه الكلمات التي يبدأ بها القصة: (انا فتحي عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق ومجنون وقد اضطررت بين صخب المدينة وزحمتها ان اتخلى عن سمنتي حتى افسح مكانا للاخرين، واجد متنفسا لي بينهم)(٢). فبهذه الكلمات التعبيرية الموحية يبدأ

---

(١) فؤاد دراره/ في القصة القصيرة ص ١٠٤.

(٢) قصص قصيرة/ كتابات معاصرة ـ قصة الزحام ـ ص ١٣٠/ ط دار الطباعة الحديثة القاهرة.

الكاتب (زحامه) فيعكس من خلال الاحداث صورة المدينة المعاصرة او الحياة المعاصرة، بفوضاها وضجيجها وغموضها (فبدا كأنما الجميع، رجالا ونساء شيوخا واطفالا وشبابا يهرولون نحو شيء ما)[1]. فالحياة متشابكة مختلطة وكأنها معركة شرسة تدور رحاها بين الناس (فالزحمة حرب)[2]. . . (واخيرا افرز الاتوبيس عددا من الاذرع والاقدام وامتص عددا اخر)[3]، فهو يرصد بدقة متناهية كل حركة وكل مشهد وينقل الينا صورا معبرة مثيرة يرسم من خلالها مساحة عريضة من حياتنا المزرية، بكل ما فيها من ضجر وملل وازدحام الى الحد الذي يفقد فيه الانسان ارادته حيث تسيره الاشياء كما تريد لا كما يريد (ودفعتنا الزحمة الى مركز الشرطة)[4].

وكان الرجل في القصة يبدو شاحبا مقهورا عاجزا، باهت العقل والفكر (يركز الواحد منهم كل تفكيره على مقعد قد يخلو. هذا الاحتمال يصبح اهم ما يشغل فكره في العالم، كأنما عليه يتوقف مصيره)[5]، وهذا التعبير من أبلغ الاهانات الموجهة لعقلية الانسان المعاصر.

من الناحية الفنية خدمت قصة (الزحام) في بداية الستينات المحاولات القصصية الاخرى وابانت امكانية استخدام الاسلوب التعبيري في قصتنا القصيرة بشكل ناضج وناجح. فالشاروني يستخدم المونولوج و(الفلاش باك) والحوار القصير والتعبير الموحى والرمز الفني في معمار القصة واسلوبها للتعبير عن ابعاده الفكرية وغايته ومواقفه من هذه الصورة المثيرة للحياة المختنقة والعصر المتآكل والحضارة المتراصة.

وقد بلورت قصة (الزحام) امكانية الخروج عن القوالب القديمة وارتياد الافاق الفنية الجديدة، وقد اثبت هذا الشاروني نفسه في مرحلة لاحقة بعد ان تجاوز الاسلوب التعبيري الى الاسلوب التجريدي وهكذا. . وهذا يثبت ايضا ان الشاروني لم يكن ذا (ثقافة كافكاوية)[6] فحسب وانما تأثر بكثير من الادباء العالميين

---

(١) قصص قصيرة كتابات معاصرة/ قصة الزحام ص ١٣٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢.

(٣) المصدر نفسه ص ١٣٠.

(٤) المصدر نفسه ص ١٤٩.

(٥) المصدر نفسه ص ١٤٠.

(٦) غالي شكري/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٣٧.

وبكثير من التيارات الفنية الحديثة، الى جانب رحلته في الحياة وتجاربه ومعاناته في المجالين: الفني والفكري.

وساهم يحيى حقي في بداية الستينات في بلورة التيار التعبيري في قصته (الفراش الشاغر) وقد تواجدت التعبيرية في قصصه السابقة بشكل بسيط لم تتخذ الطابع التعبيري الذي اتخذته في المرحلة الجديدة بعد الستينات.

وليحي حقي تاريخ طويل في ميدان القصة، اعطاه تجربة وخبرة في هذا الفن. فقد كتب القصة التقليدية والواقعية والرومانسية في مجموعاته الاولى، وفي المرحلة الجديدة اتجه الى التعبيرية التي تعد اكثر نضجا وتجربة وفنية في تاريخه الادبي، ويقول غالي شكري بهذا الصدد (وفاجأنا يحيى حقي مع بداية ١٩٦١ بقصة (الفراش الشاغر) التي اعدها اعظم ما جادت به القريحة الخلاقة المبدعة ليحيى حقي)[١]. فقصته هذه بالرغم من وضوح احداثها وشخصياتها، وزمانها ومكانها، الا انها نهجت النهج التعبيري في الاسلوب والبناء، فكانت اللقطات التعبيرية تترك أثرا انفعاليا في النفس (ان المألوف والعادي في (الفراش الشاغر) يصبح غير مألوف وبعيدا عن الاعتياد، لا يحتفظ الفنان بالنسب التقليدية للزمان والمكان وان احتفظ بايقاع (الحياة) وهو بعيد كل البعد عن الواقعية، ولكنه لا يستبدل بالواقع مجردات، وانما يعيد ترتيب الواقع وتنسيقه بالصورة (التعبيرية) التي تؤدي أثرها الانفعالي[٢]. فالقصة تتجاوز الاسلوب الواقعي الذي التزم به يحيى حقي لفترة طويلة الى الاسلوب التعبيري الجديد، وهي نقلة فنية نحو اسلوب اكثر تطورا ومرونة. وقد حاول الكاتب في قصته ان يوائم بين اسلوبه القصصي وبين التيار الجديد، فكان اتجاهه الى التعبيرية طبيعيا ومتناسبا مع نضوجه الفكري وتجربته الفنية. وكان في (الفراش الشاغر) ان تخلص من المباشرة الواقعية وتخطاها الى البناء والشكل التعبيري ويضيف غالي شكري (والبناء القصصي ليس «موقفا» بالمعنى الفني الدقيق وانما هو حدوثة وشخصية اختلف تكوينهما عن الحدوثة والشخصية في التكوين الواقعي، وتلك هي الحافة الحرجة بين الواقعية والتجريدية[٣]. فـ (الفراش الشاغر) قد اسهمت في تزايد القصة التعبيرية وبلورتها

---

(١) غالى شكرى/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٣٧.

(٢) المصدر السابق ص ١٤١.

(٣) المصدر نفسه ص ١٤١.

وفتح الطريق امام محاولات تعبيرية جديدة نشطت في فترات لاحقة.

وقد تحلل يوسف ادريس ـ جزئيا ـ من تقليديته وواقعيته ـ النقدية والاشتراكية ـ مع شيء من الحذر في مجموعته (لغة الآي آي) واتجه نحو الواقعية التحليلية والتعبيرية.

وقدما يوسف ادريس مغروستان في الريف المصري، وقد طرح قضاياه ومشاكله في قصص متعددة وغزيرة، وطرح ايضا هموم الفرد والجماعة في المدينة، واستعرض من خلال تاريخه القصصي الطويل انواع الصراعات المادية والاخلاقية والدينية، ثم طرح قيم المجتمع وتقاليده ومفاهيمه بشتى الاساليب والاشكال الفنية، وكمرحلة تطورية في فن ادريس القصصي لم يعد معها المنهج الواقعي يفي بغرض الكاتب وحسه الفني، اتجه الى معطيات جديدة تتناسب مع مرحلته الفنية الجديدة وتتلاءم مع قيم الحياة الحديثة وتتفق مع صورة هذا العصر ووجوهه المختلفة، وقد وجد في التعبيرية القالب الفني الذي يفي بمطلبه، والمجال الاوسع والاكثر حركة للتعبير عن هموم العصر وعن الواقع الاجتماعي والانساني.

وانتقال ادريس الى الاسلوب التعبيري يعد انعطافة او نقلة تحولية في ادبه القصصي وخطوة تجديدية في موقعه من الشكل الفني. ويلاحظ ان إدريس حتى بعد الانتقال الى التعبيرية لم يتوقف عندها وانما كان ـ كأي أديب متطور ـ قد تجاوزها وكتب القصة التجريدية واللامعقولة في مرحلة متأخرة وهذا تطور طبيعي في الادب وفي الاديب وفهم واع لحركة الحياة والفن.

وتمثل (لغة الآى آى) التي صدرت في عام ١٩٦٤ مرحلة جديدة في فن يوسف ادريس وتعتبر مرحلة انتقال نحو القصة التعبيرية، فالكاتب في كثير من قصص هذه المجموعة يستخدم الاساليب التكتيكية الحديثة كالحوار الداخلي (المونولوج) والارتداد (الفلاش باك) والبناء غير المألوف، ويستبدل السرد والتحليل باللقطة الموحية، بالاضافة الى انه يطرح بعض القضايا الفلسفية والفكرية كما يتضح من قصته (لغة الآى آى)[1] وبعض القصص الاخرى مما يجعلنا نلمس ادوات التعبير الجديدة والعناصر الفنية الحديثة والفكر الفلسفي الذي يطرحه بهذا التركيز:

.... كل ذلك يدفعنا الى القول انه في هذه المجموعة قد انتقل الى مرحلة جديدة نحو القصة التعبيرية.

وتنطوي (لغة الآى آى) على نوعين من الصراع: الصراع المادي والجسدي من

---

(١) يوسف ادريس/ الاعمال الكاملة/ ص ٢٧٨.

ناحيـة والصـراع الـروحي والفكري من ناحية اخرى. فالكاتب يعرض لنا حالتين من المرض والالم:
المـرض الجسـدي الفسيـولـوجي المتمثـل في الرجل المصاب بالسرطان، والذي لا يتـوقف عن الشكـوى والتأوه والانين ثم المرض الفكري النفسي المتمثل في الرجل العبقري ـ استاذ الكيمياء ـ الذي وقع فريسة لصراعات نفسية حادة ولقلق فكري قاتـل مما جعله شاكيـا متأوهـا متألما أكثر من الرجل الاول. فالكاتب في هذه القصة ينقل صورة الالم والارق ولغة العذاب في حياة الانسان المعاصر، باسلوب تعبيري يستجمع له عناصر الرمز والايحاء والمبالغة فهو يقول (اني مت من زمن وظللتم انتم احياء)[1]، فهو يشعر انه ميت في هذه الحياة، ويحاول بذلك ان يوحي لنا بالخواء واللاجدوى والموت الذي يحس به ويشعر به.
ونجـد ان الـرجـل المتألم نفسيـا او فكـريا يجسد الاخر المصاب بالسرطان، لان عذابه ومرضه المادي اهون بكثير من ذلك المرض القاتل الممض، فهو يعيش مأساة الوجود ومأساة العدم (اريد البداية من جديد، اطلب فرصة اخرى؟ فمن يقبلني؟ من يقبـل جثـة؟ من يرضى بي؟)[2]. فهـذا الـرجـل المرموق والمسئول يكتشف في النهـايـة ان احـداث الحيـاة الدائرة قد شغلته عن ادراك الحقيقة المخيفة فيها وحين ادرك تلك الحقيقـة متأخـرا استسلم لعـذاب نفسي مميت ولمشاعر ذاتية تبعث على اليأس والتمزق.

وادريس في هذه القصـة يصـوغ الموقف المعقد من الحياة بنظرة فلسفية تشاؤمية وبأسلوب تعبيري كاد ان يكون متمكنا مبدعا لولا الانزلاق ـ في بعـض الاحيان ـ الى التعبير المباشر في مخاطبة الناس، والى التذمر الزائد. والقصة وان اغرقت في الذاتية فأنها تبقى صرخة احتجاج في وجه العصر ومأساة الحياة (الالم الذي يسمونه فوق طاقة البشر. . . فهو لم يخلق لبشر)[3]. فالمأساة قائمة وجميع الحلول فشلت.
وأدريس كما نرى يعالج او يطرح موضوعا شاملا تعاني منه الانسانية جمعاء، ثم يستخـدم تكتيكـا جديـدا او قالبـا فنيا حديثا باللجوء الى الرمز والمونولوج مما يجعل هذه القصـة تطـورا جديـدا ـ شكـلا ومضمونا ـ في ادب يوسف ادريس وبالتالي في القصة المصرية المعاصرة، وفتحا جديدا امام الجيل التالي لارتياد التيار التعبيري.



(١) يوسف ادريس الاعمال الكاملة/ مجموعة لغة الآي آي ص ٣٠٣.
(٢) المصدر السابق ص ٣٠٣
(٣) المصدر نفسه ص ٢٩١

فالمرحلة الاولى للتعبيرية كانت بمثابة ارهاص وارساء للتيار التعبيري في القصة المعاصرة، فقد تطور وتنوع واحتل مساحة واسعة في الستينات وفي نتاج الادباء الجدد، فاكثروا من القصص التعبيرية الى جانب القصص الاخرى المختلفة في وقت واحد، وهو ما سندرسه في الفصل التالي او في المرحلة التعبيرية الثانية.

*****

المرحلة الثانية

وهي المرحلة التي انتشر فيها التيار التعبيري ، فتشعبت اساليبه وتنوعت مفاهيمه واشكاله ، فساهم الجيل الجديد جنبا الى جنب مع الجيل المخضرم في اثراء ادبنا المعاصر بقصص تعبيرية رفيعة ، تتسم بطابع التجديد والتنوع والابداع في التقنية والمضمون .

واعتبرت المحاولات السابقة والقصص التعبيرية التي نشطت في بداية الستينات وتمثلت في اعمال الخراط والشاروني وحقي وادريس بمثابة الارضية التي انطلق منها التعبيريون في المرحلة الثانية .

فكانت القصة التعبيرية عند الادباء امثال : مجيد طوبيا ويحيى الطاهر وابو المعاطي ابو النجا وسليمان فياض وجمال الغيطاني الى جانب نجيب محفوظ تعد تطويرا وتعميقا وتنويعا للتعبيرية في مرحلتها الاولى . وقد ساهم ايضا كتاب المرحلة الاولى في القصص التعبيرية التي نشطت طيلة فترة الستينات وفي المرحلة التالية .

وقد ساد التيار التعبيري في الستينات رغم تزايد القصة التجريدية وشيوعها في هذه الفترة والفترة التي تلتها . ويلاحظ ان اصحاب المذهب التعبيري هم انفسهم ـ الى حد بعيد ـ اصحاب المذهب التجريدي ايضا ، وهم يزاوجون ما بين اكثر من تيار في مجموعاتهم القصصية ، ويعد الجمع بين التيارات المختلفة مرحلة تطورية تتداخل فيها مختلف الاتجاهات في فترة واحدة ، وتخف حدة الفوارق بينها كما هي الحال عند : نجيب محفوظ ويوسف ادريس وادوار الخراط وابو المعاطي وهو نوع من التجديد والاقتحام والتنويع عند مجيد طوبيا والبساطي واصلان وحيد حامد ومحمد حافظ رجب وحسن محسب وامين الخولي . . وغيرهم ، وهؤلاء يزاوجون في انتاجهم ما بين التعبير والتجريد واللامعقول في كثير من الاحيان .

★★★

وتمثل القصص التعبيرية القسم الاكبر من قصصنا المعاصرة، وحتى القصص التي تدرج تحت التيار التجريدي، فانه يمكن اعتبارها قصصا تعبيرية او اقرب الى التيار التعبيري، اذ ان الوعي والاحاطة والدقة في فهم ابعاد المذهب التجريدي ما زال مضببا وناقصا في ادبنا العربي. ومن هنا فاننا سندرج الكثير من القصص التي تقف على حافة التجريد في اطار القصة التعبيرية، ونضيف ايضا: انه ليس باستطاعتنا حصر كل ما كتب في التيار التعبيري، كما انه ليس بالامكان التعرض لجميع كتاب القصة التعبيرية، وانما سنقف عند قصص متعددة متنوعة، مختلفة الشكل والمضمون لتوضيح الاساليب المختلفة والافكار المطروحة فيها وسنتعرض لبعض المجموعات القصصية بالقدر الذي يتسع له مجال هذا البحث.

★★★

كانت المرحلة الثانية للتيار التعبيري غزيرة وجديدة، فاستخدمت فيها احدث الاساليب التكنيكية، وتنوعت اشكال القصة الفنية، ثم تطرق التعبيريون الى موضوعات متعددة واستحدثوا مضامين مختلفة قريبة من روح العصر، انعكست في قصصهم ذات المنهج التعبيري.

وفي الفصلين التاليين سندرس المضمون الفكري الذي طرحته القصة التعبيرية وما اثارته من قضايا اجتماعية وهموم انسانية، وسياسية ومادية، ومواقف فلسفية مختلفة عن الموت والقلق والتمزق والاغتراب. ثم نبحث ـ في الفصل الثاني ـ الشكل الفني والسمات الاسلوبية والتقنية في القصة التعبيرية.

(١) المضمون الفكرى

والمضمون: كل مايثار، او تطرحه القصة اوتوحي به من قضايا ومواقف وافكار ومفاهيم وموضوعات تتضمنها القصة، ويحاول الأديب أن ينقلها الى الآخرين أو يعبر عنها في عمله الفني. ويطرح الأديب التعبيري في قصصه كثيرا من قضايا العصر، وتكاد تعبر هذه القضايا عن مأساة الانسان المعاصر، وتميل القصة التعبيرية غالبا الى طرح هذا الجانب المأساوى من الحياة، مما يجعلنا ندرك أن الصورة السارة المفرحة تكاد تكون معدومة في القصة التعبيرية المعاصرة. وسنحاول أن نستقرىء بعض ما اثير من قضايا في مضمون القصة التعبيرية، وبعض المواقف التي طرحها التعبيريون في قصصهم القصيرة، من هموم ذاتية

وجماعية ومن صراعات طبقية ومادية وسياسية . ومن مواقف نفسية وفكرية وفلسفية في كتاباتهم في مجال القصة القصيرة التعبيرية .

(أ)

يعانى الفرد هموما ذاتية وجماعية في حياتنا المعاصرة. وحين نتحدث عن الهموم الذاتية فاننا تلقائيا نتحدث عن هموم الفرد والجماعة معا.

فالانسان المعاصر في مواجهة هذا العالم الهائل يقف ذاهلا حائر، عاجزا في أغلب الاحيان عن التحدى والصمود والمواجهة، فهو يحاول قلب أنظمة الحياة وقوانينها ومفاهيمها السائدة ليخلق حياة نقية سليمة، لكنه في الغالب يرتد مهزوما يائسا حين يكتشف أنه يصرخ في فراغ، وأنه يضرب في جدار صلب حين يدرك انه لاجدوى من الاستمرار والتحدى والمواجهة، فصورة هذا العالم المتغير المتناقض قد شوهتها المحن السياسية والصراعات الاجتماعية والمآسى النفسية والعقلية، وغرست في أعماق الفرد نوعا من التمزق واليأس فأستسلم وانهار حينا، بينما ثار وتمرد ورفض حينا آخر.

فهذه الذات المهمومة الممزقة، تحاول القصة التعبيرية أن تعكس لنا صورتها وزواياها وابعادها. فقد توزعت هموم الفرد الذاتية على مساحة واسعة من قصص التعبيريين، وطرح أديب الستينات في مصر تلك الهموم مبتعدا عن المباشرة والسطحية بقدر الامكان، ملتزما بالحس الجمالي لفنية القصة قدر استطاعته للتعبير عن جوهر القضية وابعاد المشكلة.

ومن تلك الهموم المختلفة: هموم المادة، ومشاكل الحياة اليومية التى تخلق نوعا من المعاناة المادية والفكرية معا. فالفقر المادى من اسوأ هموم الحياة المتحضرة واقساها، وتتضاعف المشكلة في مجتمعنا تضاعفا ملحوظا بسبب عدم تكافؤ الفرص، ونقص التنظيم وتلفيق القوانين والتحايل عليها. . . . الخ. ومشكلة الفقر من المشاكل المزرية في عصر العلم والتكنولوجيا - وتكاد تكون وصمة عار في جبين الحضارة. وهى مشكلة تتضاعف أكثر بالنسبة للأديب الذى يبحث عن لقمة العيش، وفي الوقت نفسه تنصب على رأسه مشاكل المجتمع ومآسى الدينا. مما يدعفه حينا الى التمزق واليأس والقهر، والى التمرد والعنف والثورة حينا آخر.

والفقر بالنسبة للمعدمين أهم قضية في حياتهم، وحين يتناول الأديب المشكلة المادية لدى فرد من الأفراد فإنه بذلك يتناول هذه المشكلة التي يعاني منها قطاع عريض من المجتمع.

فوحيد حامد في قصته (القمر يقتل عاشقه)[1] يطرح مأساة الانسان المسحوق اجتماعيا، والمعدم ماديا، الذي أودى بحياته في نهاية المطاف. فبطل القصة لايجد له مكانا في هذا العالم وكأنه دخيل عليه... (.. امسك الكأس.. أفرغها في جوفه.. عالم ليس عالمه.. الامال تموت... تدفن في لحظات)[2] فالكاتب يصور مشكلة الفقر التي يعاني منها بطله، ويعاني منها الاف الناس في عالمنا المزدهر، وكأنه من المخزي أن يعاني عالمنا المتحضر من هذه المشكلة. فالرجل ينتظر لحظة الانقاذ والانتشال من العدم والحضيض، حين يعرض لوحاته الفنية منتظرا الجائزة والتقدير والمكافأة، لكنه يفاجأ بمرور المسؤول مسرعا مرددا (عظيم.. عظيم... رائع)[3] دون ان ينظر الى لوحاته فيحس بالفشل الذريع وخيبة الامل، مما يدفعه الى اليأس، ثم يساهم المجتمع في مضاعفة يأسه بمرارة وقسوة حين يحرمه من الزواج بسبب الفقر ايضا حيث يصرخ الاب ـ والد الفتاة ـ في وجهه (ماذا ستطعمها)[4]، فالرجل يسير من يأس الى يأس.. ويغرق في همومه الذاتية المؤلمة.. بينما المجتمع من حوله يصرخ فيه (الاهلي اتغلب.. انت نايم؟)[5]. مما دفعه في النهاية الى المأساة المروعة حيث (ستنشر الصحف... مصرع مجهول سقط من فوق الهرم)[6].

فالمعاناة المادية اولا، والفكرية ثانيا، دفعته الى هذه الوسيلة من وسائل الاحتجاج والرفض والتمرد على هذا العالم المتحضر والمنهار في وقت واحد.

وفي قصته الاخرى (مجرد قرش)[7] تبلغ السخرية ذروتها بسبب الفقر وظروفه المعيشية. فالموظف البسيط الذي كان يركب الاتوبيس، يدور في اعماقه حوار نفسي حاد، فيما اذا كان سيدفع الاجرة ـ وهي مجرد قرش واحد فقط ـ ام يستطيع الافلات منها ليوفره لامور اكثر ضرورة والحاحا. ويستعرض اثناء الحوار الداخلي، مشكلات الفقر والمواصلات التي تزري بابناء القرن العشرين، ثم يحاول ان يكشف عن حال المعدمين المتذمرين في مجتمعه... فالموظف البسيط الذي لا

---

(١) وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١١٥/ ط الهيئة العامة للتأليف ١٩٧١.
(٢) المصدر السابق ص ١٢٠.
(٣) المصدر نفسه ص ١١٦.
(٤) المصدر نفسه ص ١١٥.
(٥) المصدر نفسه ص ١١٦.
(٦) المصدر نفسه ص ١٢٣.
(٧) المصدر نفسه ص ٧.

يملك ثمن السجائر يقنع نفسه بضررها (. . . تسبب السرطان، والصحف تنشر كل يوم تحذيرا[1]) ثم يحس بالقهر والهزيمة لان الفرص مواتية لغيره في حين انه محروم من ابسط حقوقه كانسان. والكاتب يتجاوز هذا الوضع الذاتي - الذي يعانيه الفرد - للتعبير عن وضع الجماعة، محاولا بذلك رفض شكل هذه الحياة والاحتجاج على هذا الوضع المؤلم، فالحياة ليست مجرد ان نعيش فقط او نقضي العمر في سبيل تأمين لقمة العيش فقط، فما الذي قدمته الحضارة للانسان المعاصر اذا كان - لم يزل - اسيرا للقمة قوته!.

★ ★ ★ ★

ويتخذ الوضع المادي السيء - الى جانب الاوضاع الاجتماعية السيئة الاخرى - طابعا مأساويا في قصة يحيى الطاهر الناضجة (٣٥ البلتاجي ٥٢ عبدالخالق ثروت)[2]. فالموظف المغلوب على امره، والذي لايستطيع القانون ان يحميه، ينهار في نهاية الامر. ويحاول الرجل ان يحافظ على قيمه ومبادئه وسط زيف المدينة واندحارها - الخلقي والاجتماعي - فيصطدم بالنفاق والزيف والاختلاس (يا راجل يد وك الخزنة تسيبها، اللقمة في بقك ترميها للكلاب تتعارك عليها، يا راجل والله الريفي ما يعمل عملتك)[3]، فهو يواجه ازمة ضمير وازمة اخلاق في مجت واخلاق الحياة على هذا النحو تتعارض مع اخلاقه، والحقائق المطروحة ليست هي الحقائق الفعلية او السليمة. فالعالم يضج بالرياء العرفي والنفاق الاجتماعي حيث (يصبح للكلام وجهان وللنية الحسنة طريقان)[4] والرجل في نهاية الامر ينهار حين يوضع في موقف المواجهة مع جميع الاشياء: المجتمع والقانون والفقر والرياء والجنون، ويعتريه السخط ويشعر بالانفجار او بالانتحار، ولنستمع الى هذا المشهد الاخير من المحاكمة الساخرة المعبرة:

(- الاسم: عباس دندراوي

الحالة الاجتماعية: اعزب

السن: ٣١.

---

(١) وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص١٠.

(٢) يحيى الطاهر عبد الله/ ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا ص ٣٤/ ط الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠.

(٣) المصدر السابق ص٣٥.

(٤) المصدر نفسه ص ٣٦.

العمل: موظف كتابي بالاسكان
ـ لم قتلته؟
ـ كان مشاكسا . . كان طوال سبع سنوات يلوح براية العصيان ويقول: القانون معي . . وعندما ينهزم يركع ويصلي ويتمتم بالورد: «استبينا» ولاني لا اطيق الكلمة قتلتها فقتلته.
ـ الشهود
ـ سكان شارع البلتاجي وعبدالخالق ثروت.
ـ اسم القتيل
ـ عباس دندراوي)[1]

فنكتشف اخيرا ان القاتل والقتيل شخص واحد. وان الرجل الموظف المحاصر من جميع الجهات. قد عجز عن الاستمرار في هذا العالم بوجهه الحقيقي، وبقيمه ومثاليته، مما دفعه الى ارتداء القناع وتزوير حقيقته، وبالتالي قتل الشخصية المستقيمة المثالية المتواجدة في اعماقه لفشلها في المضي وسط ضجيج المجتمع واخطائه وجرائمه، فهو يشعر انه يدفع دفعا للتخلي عن مبادىء الصدق والاستقامة. ويحيى الطاهر يبدع في عرض هموم الانسان المعاصر في قصصه، فالحوار الذي يجري في اعماق ابطاله وشخصياته يكشف لنا عن الحقيقة العارية في حياتنا، مما يجعلنا نعترف ان الانسان نفسه هو من يحاول طمس تلك الحقيقة، ومسخ انسانية الفرد، بل ويسهم في قتل الوجه المشرق النبيل له، وتغيير ملامحه الاصلية النقية. فعباس المزيف ـ في القصة ـ يقتل عباس الحقيقي، وعباس الذي خلق منه هذا العالم ثائرا محتجا يقضي على عباس الحالم المثالي الذي يرغب في تغيير وجه الحياة نحو الافضل.

فالقصة التعبيرية طرحت هموم الفرد ومشكلاته اليومية، وانطلقت منها الى مشكلات الانسان عامة. والاديب التعبيري يحاول ان يصور بعدا ذاتيا او فرديا ثم يتجاوزه الى البعد الانساني الشامل من خلال معاناة الفرد وهمومه ومشاعره الذاتية.

تلك الهموم وما يصاحبها من ظروف قاسية وازمات نفسية، قد خلقت طبقة مسحوقة منهارة في مجتمعنا، مهددة بالانهيار النفسي والجسدي، فالالام المادية

(١) يحيى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة . . ص ٤٢.

تتحـول غالبـا الى الام نفسيـة معقـدة ـ كما يرى ـ علماء النفس ـ ومـا زال أدبـاؤنا يصرخون للحصول على ابسط حقوق الانسان في الحياة[1].

ويعاني الاديب ـ والانسان بشكل عام ـ من فقدان العدل الاجتماعي. اذ احس الانسـان المعـاصر انه في سباق مع الزمن، فالحضارة في تطور والانسان في تدهور، والبشـريـة التي تزدهـر وتتقـدم من ناحيـة، تتقهقـر وتـتراجـع من نواحي اخرى. فالأديب حين يحاول ان يغضب او يثور او يكشف عن الجانب المشروخ من عالمنا، فانـه يحاول بذلـك ان يعيـد بنـاء ما هدمـه الانسان وما فقده، ويفقده في كل يوم، فيصرخ في أدبه بوجه العالم لانقاذ الانسان من السقوط والانسحاق والتردي.

واديب اليـوم امـام تنـاقضات لا حصر لها، وصراعات مزمنة، واحداث مذهلة فيحـاول جزئيـا انقـاذ ما يمكن انقاذه فيحذر وينبه من الاخطار الجسيمة التي تهدد الانسان في محاولة لمقاومتها او تفاديها او علاجها. فالانسان الذي سحقته الظروف الحياتية بشتى صورها، يحاول ان يقف على قدميه قبل ان ينهار، فهو في زحمة من المشاكل والهموم ويعاني ظروفا اجتماعية قاسية ومشاكل مادية عصيبة وتمزقات نفسية حادة.. امام هذا كله كان لابد ان يرفع صوته مطالبا بحقه المهدور، فمن حقه ان يختـار حيـاتـه على الوجه السليم الذي يريده، ومن واجبه ان يدير عجلة الحضارة للارتقاء بالانسان لا للانحطاط به ولكي ترفع من شأنه لا لتدوسه او تسحقه، ومن حقـه ايضـا الا يسكت على الفـوارق الاجتـماعيـة والطبقيـة الهـائلة التي ترميه في الحضيض شاعـرا بانعـدام العـدل الاجتماعي وافتقاد التوازن النفسي بين الافراد والجماعات مما يدفع الكثيرين الى اليأس والاستسلام.

فسليـمان فيـاض في قصتـه (وبعـدنـا الطـوفان)[1] يرفض التعسف الاجتماعي واختلال القوانين وعدم تكافؤ الفرص والطبقية الفاحشة ويرفض المعاناة المشينة في سبيل بحثه عن لقمة العيش. فعلى غنيم[2] بطل قصته، يلقي مصرعه حرقا، وهو يحاول اعـادة بنـاء القيم المفقودة، ومحو الحس الطبقي السيء بين الناس والحصول على ما يسـد به رمقـه... ولكن علي غنيم يفشـل في هذه المحـاولـة رغم انه دفع

(١) انظر في قصص نوال السعداوي، التي تعتمد على التحليل النفسي وتتعرض للمشاكل النفسية المعقدة. في مجموعتها (الخيط والجدار) وقصصها الاخرى. ط الشعب ١٩٧٢.

ثم انظر قصة نعيم عطية (كلمة هامة واخيرة)/ الآداب/ يناير ١٩٧٣ ص ١٨ البروتية.

(١) سليمان فياض/ (بعدنا الطوفان ص ٣/ ثم انظر في قصته (في زماننا) الآداب/ نوفمبر ١٩٧٢.

(٢) سليمان فياض/ وبعدنا الطوفان ص ٣/ ط دار الكاتب العربي ١٩٦٨.

حياته ثمنا لذلك، فيموت وتبقى المشكلة قائمة.

وينتحر (عباس دندراوي) في قصة يحيى الطاهر (٣٥ البلتاجي ٥٢ عبدالخالق ثروت)(١) احتجاجا على الخلل الاجتماعي وفقدان العدل بين ابناء المجتمع، ورفضا للظروف المادية والنفسية التي تواجهه. فقد صرخ ولم يسمعه احد فانهار وتحطم ظانا انه يحطم الاخرين معه بزيفهم واستغلالهم وانه يعري الحقيقة ويكشف الرياء والظلم، الا انه انفجر وحيدا... وانسحق وحيدا وسارت الحياة من بعده كما كانت بل أسوأ مما كانت.

والاديب في مصر يعاني من فقدان العدل الاجتماعي ويتألم له وذلك ان من طبيعته ـ ومن طبيعة اي فنان ايضا ـ الا يكون وصوليا، والا تبرر الغاية ـ مهما كانت ـ الوسيلة المزرية. وهو في أدبه يجسد الخلل ويبلور حالات القهر والمرض الاجتماعي، والمرض في العلاقات الانسانية القائمة دون التفكير في مدى مكاسبه من ذلك، لان الاديب الحقيقي يكتب وفي اعماقه إعتبارات خلقية او فكرية او نفسية تطغى على جميع الاعتبارات الاخرى.

فمشاعر القهر والانسحاق والثورة تتكرر في قصة يحيى الطاهر (قابيل الساعة الثانية)(٢)، حيث نجد موقفا مختلفا عن موقفه السابق، فهو هنا لا ينهار ولا يستبسلم في مواجهة فقدان العدل الاجتماعي او ضياع حقوقه، وانما متمرد ثائر (الحق يؤخذ ولا يعطى)(٣). ففي اعماقه روح الاصرار على انتزاع حقه وحريته، وكل ما سلب منه في صخب الحياة وزيف المجتمع وتعسفه وريائه فقد عانى ما عانى، وتألم ما تألم... (التشريح لن يجدي شيئا. لن تقرأوا ما حفرته الايام في صدري)(٤)، فهم لن يقرأوا ابدا سطور المأساة المريرة التي حفرها الزمن في صدره، وهذه العبارة من اوجع الصرخات واشدها في وجه العصر، خاصة حين تصدر من متألم حقيقي، كبت ما كبت من ماسي الحياة والناس.

ويرفض عبدالعال الحمامصي في قصته (للكتاكيت اجنحة)(٥) الظروف القاسية التي تحد من طموح الانسان وامالـه، وتقضي على ايجابية احساسه بالحياة وفي القصة نغمات رومانسية مع المحافظة على الطابع التعبيري حيث يحاول الكاتب

---

(١) يحيى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٣٤.

(٢) يحيى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة .. ص ٨٠.

(٣) المصدر السابق ص ٨٥.

(٤) المصدر نفسه ص ٨٥.

(٥) عبد العال الحمامصي/ للكتاكيت اجنحه ص ٩٨/ ط دار الكاتب العربي ١٩٦٧.

من خلال شفافية المشاعر ورقة الاحاسيس ان يحتج على ظروف الحياة المختلفة التي تنغص على الانسان هدوءه وحياته، وتدفعه دفعا الى الاحساس بالمرارة والخزي والاكتئاب، حين تتحول حياة الفرد الى مجرد محاولة للبحث عن لقمة العيش وهي في الحقيقة ليست كذلك.

وتبلغ السخرية المريرة مرحلة بعيدة في قصة جميل عطيه ابراهيم (خطبة وسط قوارير الزيت)[1] حيث يرفض الواقع الاجتماعي المختل بكل تناقضاته ويقوم بعملية مقارنة فاضحة تظهر مدى اختلال الموازين الاجتماعية وانعدام العدل الانساني، فيقول: (مات ثلاثمئة من الجوع في قرية بالهند)[2] ثم يقارن هؤلاء باخرين (يشربون عصير الفاكهة ويأكلون بهدوء) [3]، فالكاتب يتألم ويسخر ويعتصر بمرارة لهذا البناء الطبقي، ويشمئز من الفوارق المزرية في ابسط حقوق الانسان مما يزيد من حجم المأسأة في حياة الانسان المعاصر ويرميه في دوامة من المعاناة والتشاؤم.

ويبحث نجيب محفوظ عن العدل المفقود بين أفراد المجتمع البشري في قصته (الجريمة) [4]، ويسخر من الزيف والنفاق والتستر على الجرائم وطمسها، وارتداء الاقنعة لاخفاء الحقائق. ونجد في القصة حسا سياسيا واخر اجتماعيا، فالكاتب يدرك بغرابة ودهشة ان العدل مفقود مهدور بشتى الوسائل والتبريرات، ولنتابع هذا الحوار:

(ـ اعلم ان ارزاق البعض بيد البعض الاخر ولكن الغضب يتجمع في الاعماق وللصبر حدود.

فهز رأسه باستهانة وتساءل:

ـ ما واجبنا في رأيك؟

ـ ان تحققوا العدالة

ـ كلا

ـ كلا؟!

ـ واجبنا هو المحافظة على الامن

---

(١) قصص قصيرة/ كتابات معاصرة/ ص ٧٦.

(٢) المصدر السابق ص ٨٧.

(٣) قصص قصيرة/ كتابات معاصرة ص ٨٩.

(٤) نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٤٩/ ط دار مصر ١٩٧٣.

- وهل يحفظ الامن باهدار العدالة؟

- وربما باهدار جميع القيم)[1].

هذا الحوار التعبيري الموحي يفضح الواقع المتعسف الجائر الذي يخلق طبقة مأزومة مظلومة مسحوقة من ابنائه بسبب اهدار القيم والعدالة، وبسبب خنق الحريات للمحافظة على أمن كاذب موهوم مزيف، وقانون مختل لاينطبق الا على فئات قليلة. ومثل هذا الوضع الاجتماعي المريض الذي يفتقد الى الاتزان والعدل والاستقامة، لابد أن يمسخ شخصية الانسان ويهزأمنه ويزري بقيمه ويقتل حريته ويخلق منه واحدا منافقا، او مساهما في الجرائم البشرية، متسترا عليها، فالرجل في القصة يكتب تقريره الاخير فاضحا الخلل الاجتماعي والقيم المطموسة والامن الكاذب، وهو مغلوب على امره مهزوم ايضا، فيقول: (ساكتب ان جميع القيم مهدرة ولكن الامن مستتب)[2]



فقد عرضت القصة التعبيرية تناقضات المجتمع، وحاولت تصوير هموم الانسان الذي يعاني الفقر، وفقدان الحرية، وضياع العدل الاجتماعي، حيث اوجدت هذه الهموم والتناقضات خللاً في التركيب الاجتماعي، الذي يحاول الاديب تجسيده من اجل بنائه وعلاجه واوجدت ايضا ازمات نفسية مريرة أدت بالتالي الى مشاعر القلق والضياع والتمزق، كما سنبين في الفصل التالي.



---

(١) المصدر السابق ص ١٦٢.

(٢) نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٦٢.

(ب)

وقـد طرح التعبير يـون في قصصهم هموما فكرية وفلسفية مختلفة ـ الى جانب الهمـوم الاجتماعيـة والمـادية ـ كمشاعر الغربة، والتمزق والقلق، وعرضوا لقضية الموت بجميع أشكاله.

فحين تسلم «فـوكنر» جائزة نوبل للاداب، صرخ في الحفل غاضبا قلقا قائلا: (لم تعد هناك مشاكل في عصرنا تسمى مشاكل الروح، بل سؤال واحد يقلقنا هو: متى ستطيح بنا قنبلة؟ ويتراءى لي أنه ما دامت حياتنا الاجتماعية مضطربة قلقة يسودها اليأس والخوف فان تعبير الفنان عن النتائج التي تدل على اليقين امر غير طبيعي، ومخالف للواقع)[1].. فـ «فـوكنر» ينقل الينا صورة الانسان المعاصر الذي يعيش في دوامـة من القلق والتمـزق والخـوف، الانسـان اليائس الذي ينتظر الموت المفـاجىء القـادم من كل الجهـات بين لحظـة واخـرى، فندرك بذلك ابعاد المأساة الانسانية بقتامتها ورهبتها، التي يحاول الاديب ان يعكسها ويجسدها في فنه.

والاديب شديـد الاحسـاس والتأثـر في هذا الجـانب المأسـاوي من الحيـاة فهـو يعيشها ويعاني مرارتها وقسوتها، وان تلك المعاناة الحادة تبعث في نفسه قلقا عارما، ويأسـا قاتـلا، وقد أشار «دونالد ديفي» ذات مرة الى الوضع النفسي الممزق الذي تسببه تلك المعاناة الفكرية الشديدة اذ قال: (لاشك ان الايمان المطلق بقيم ادبية وخلقية امر غير ممكن في عصرنا، بل على العكس من هذا، فاننا نرى ان الكتاب والقراء على السواء يحسون في اعماقهم بنوع من القلق المتزايد يجعلهم قريبي الشبه بالمصابين بالهستيريا)[2].

وهـذا الحسّ التشـاؤمي السـوداوي لما وراء الأشيـاء ولابعاد الحياة قد ساهم في تزايـد القلق والاغـتراب والخـواء في حيـاة الانسـان المعـاصر، وفي مفهوم الأديب ونظرته الى الأشياء. صحيح ما يقال: أننا نسير الى الأمام بالرغم من كل شيء، ولكننـا بالمقـابـل نعلم حجم المأسـاة الـذي يتضخم ويكـبر أيضا (فحالة الانسان

---

(١) محمود السمرة/ في النقد الأدبي ص ٤٩.
(٢) المصدر السابق ص ٤٩

المعاصر الذى يسير مس المرض الى الموت لتر ينا في أبشع صورة أن هذا الكون ليس الا مهزلة)(١) على حدّ تعبير «الدوس هكسلى».

وقد حاول أدباؤنا نقل الحالة التي يعانيها الانسان المعاصر، وعكس صورته ممزقا مهزوما قلقا، في أعمال قصصية جادّة لاتخلو من معاناة ذاتية وجعلته يشعر بالوحدة والاغتراب والاكتئاب لما في هذا الوجود من تناقض وخلل وغموض، واعوجاج لايمكن تقويمه، وبالتالي أدخل هذه المشاعر والأحاسيس في اعماله الأدبية للتعبير عن ذات قلقة متأرجحة، وعالم ضالّ غير مستقر.

★★★★

وقد تجاوز الادباء في مصر الحياة اليومية والمشاكل الاجتماعية، وطرحوا بعض قضايا الفكر المجرد والمشاعر النفسية والهموم الوجودية بالاسلوب التعبيري الذي مهد للتيار التجريدي أن يأخذ مداه في المرحلة الثالثة، حين طرح هذه القضايا والمشاعر بأسلوب أكثر تعقيدا وتطرفا.

والتعبير يون في هذه المرحلة التي طرح بها الفكر المجرد كانوا ينتقلون ـ مدركين او غير مدركين ـ من التعبيرية المبسّطة الى التعبيرية المركبة أو المعقّدة والتي كانت تشكل بداية موجة التجريدية.

ومشاعر الغربة كانت من تلك المشاعر الفكرية المجردة التي طرحت في قصص التعبير يين.

ف (تحت المظلة)(٢) لنجيب محفوظ ـ من الوجهة التعبيرية للقصة ـ تعتبر لوحة تعبيرية توحي بالغربة والعزلة والقطيعة التي يعاني منها أبناء المجتمع البشرى. فنجيب محفوظ قد أحس ـ في مرحلة متأخرة ـ بغربة الذات عن كل ما حولها، ولامنطقية الأشياء وبالتالي أحسّ معاناة الانسان المعاصر وغربته حتى عن نفسه.

وقد حاول نجيب في مجموعته (تحت المظلة) أن ينقل الينا صورة هذا العالم المبتور الغريب الذى يسير من سيء الى أسوأ، ومن تمزّق الى تمزّق.

وقد كشف عن الجانب المأساوى في حياتنا وعن التناقض في المجتمع الانساني وعن فوضى الكون والحياة الى حد اللامعقول والجنون والصرع.

---

(١) محمود السمرة / في النقد الادبي ص ١٢٣ عن كتاب هكسلي:
Aldous Huxley; Those barren heaves

(٢) نجيب محفوظ ـ تحت المظلة ـ ص ٥ ـ ط دار مصر ١٩٦٧

و(تحت المظلة) تجسد ذروة الاغتراب في الحياة المعاصرة، وكأن كل انسان يمثّل عالماً مستقلاً عن الآخرين، منقطعا عما حوله، لايعرف أحدا ولا أحد يعرفه، ولنسرقب هذا المشهد الذى يوحي بالغربة والقطيعة بين أفراد العائلة البشرية، يقول: (استلقت المرأة على الأرض رأسها فوق جثة القتيل المنكفىء على وجهه، ركع الرجل الى جانبها، بدأ غزل رقيق بالإيدي والشفاه ثم غطاها الرجل بجسده ومضى يمارس الحب وتواصل الرقص والتصفيق ودروان الغلمان وانهمار المطر)[1].

وكأنما الكاتب يتساءل: ماشكل هذا العالم الذى يموت فيه واحد، ويمارس الجنس فوق جثته آخر، ويرقص ثالث ويصفق رابع... وهكذا. تلك هي غربة انسان اليوم ومجتمع اليوم، وتلك هى لامعقولية الاشياء وجنون العصر، الذى يؤدى الى الذهول في لحظة مواجهة هذا العالم السكران.

ويحاول نجيب محفوظ في هذه القصة (ان يصور لنا المدينة الجهنميّة بدل المدينة الفاضلة)[2]، فعالمنا المعاصر هو المدينة العنيفة الدامية الممزقة، وحياتنا شريط سينمائي متناقض متداخل نرى فيه: الموت والرقص والحب والمطر والاحتراق والمطادرة والقتل.. في وقت واحد، والانسان يغض البصر عن هذه المشاهد الموجعة وكأنها طبيعية.

فالكاتب الذى يصور التمزيق والاغتراب ينهى كل شيء بالموت دون أن يعرف القتيل من قتله، اولماذا قتله، ويضعنا في مواجهة هذا العصر المشوّه الذى مزّق الأمن والاستقرار، وأفقد الانسان انسانيته ليمضى هادئا مسطولا لايعرف الى أين ينتهى.

ويتفاقم الشعور بالغربة عند ادوار الخراط في مجموعته الأخيرة (ساعات الكبرياء) اذ يصور الانسان الغريب الوحيد الذى يسير وسط الحشود المزدحمة والشوارع المكتظة.

ففى قصته (في الشوارع)[3] نرى بطل قصته سائرا وسط هذا العالم الصاخب المزدحم صامتا وحيدا، شاعرا بالغربة وسط هذه الجموع، وتضج اعماقه بتناقصات وتساؤلات أكثر صخبا وصراعا من العالم الذى حوله.. (ماذا يفعلون؟.. الى

---

(١) نجيب محفوظ ـ تحت المظلة ـ ص ٨

(٢) غالي شكري ـ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٥٧.

(٣) ادوارد الخراط ـ ساعات الكبرياء ص ٨٩ ـ ط دار الغد بيروت ١٩٧٢

أين يذهبـون)[1] . . (الانسان دائما مصاب)[2] . . (. . قال الوحش : سفينة تبحر بنـا في ميـاه مجهـولـة والعـالم وحش)[3] الى أن يكمل خيوط المأساة حين يترك بطل قصته هائما غريبا (. . يمضي دون ارادة دون مخالب دون عقبة دون وصول دون انتهاء)[4] فتكتمل بذلك صورة الانسان المعاصر الممزق المعزول حيث يسير وحيدا الى مالا نهاية .

ويـزداد حجم المأسـاة وتتضخم احـاسيس الغـربـة الى درجـة اعتـزال العـالم والانقطـاع عن النـاس والهجرة الى صحراء مجدبة هادئة لابشر فيها في قصته (آخر السكـة)[5] ، حيث يثـرثـر الكـاتب بأمـور مختلفـة متبـاعـدة متقطعـة على طريقة «جـويس» في (يـولسيس)[6]، تبوح بصراع شديد دائر في اعماقه ، وتعكس صفحة مضطـربـة حادة من لاوعيـة ، حيث تختلط عليه الأشياء ، وينقطع الخيط الفاصل مابين الوهم والحقيقة (والله ما كنت نائما، لكني لم أكن مستيقظا ايضا . . لم أكن أحلم)[7]. ويمضي الـرجـل في رحلتـه لاعتـزال العـالم بحـالـة يرثى لها فهو يشعر بالغثيـان وفقـدان الـوعي والهستيـريـا ومـع ذلك يستمر في الرحلة الى آخر السكة (وليس في قلبـه حسّ الاّ بأنـه وحـده قد وصـل آخـر السكـة . . . وحـده في رمـل الصحـراء)[8] . فقـد كان غريبـا وسـط الناس ، وهاهو يعود الى الغربة والوحدة ، لكنـه بعيـد عن النـاس (. . . الهـواء جاف طاهـر، الصمت مبطق تام في فراغ الصحـراء امـام الخطـوط الحـديدية الممتدة حتى النهاية)[9] حيث تستمر الحياة كما كانت بعد ان يتوقف هو في آخر محطة له .

فالخراط يدرك مسبقا انه لايوجد حلّ لماساتنا ، وكل الحلول تبر رّ او تخفف حدة هذه المأسـاة ، وانـه سيبقى خارج الأسـوار مهما بحث أوحاول الوصول لأنه يعرف (انـه لن يجد شيئـا ، ومهـما كانت النـار موقدة في المحراب فان قدس الأقداس خاو

---

(١) المصدر السابق ص ٩٩
(٢) المصدر نفسه ص ٩٥
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠
(٤) المصدر نفسه ص ١٠٠
(٥) المصدر نفسه ص ١٦
(٦) جيمس جويس ـ يولسيس ;
James Joyce: Ulysses, London, 1947, and look: Finnegans Wake (1939)
(٧) ادوارد الخراط ـ ساعات الكبرياء ص ٢٣
(٨) المصدر السابق ص ٣١
(٩) المصدر نفسه ص ٣١

على عروشـه، وهـو يعـرف انـه سيبقى دائما خارج الأبواب، يشرب ويعمل طول النهار، ويعمى من الشرب والشغل، هذا كل شيء)[1].

ويتضـح الاحسـاس بالغـربـة ومحاولة اعتزال الناس والحياة في قصة مجيد طوبيا الناضجة (الايام التالية)[2] من مجموعته المساة بهذا الاسم. فالرجل - في القصة - يشعـر بالغـربـة في كلا الحـالـين، سواء كان بين النـاس او بعيـدا عنهم لكنه حين يهجـرهم ويبتعـد عنهم فانـه على الاقـل يتخلص من المـرارة التي يسببهـا له الآخـرون بالطـريقة المباشرة. فبطل القصة يعتزل وزوجته الناس، ويبتعدان الى مكـان ناء بعيـد عن المـدينـة والحضـارة داخـل كوخ صغـير، ويضـع الـزوجـان مصطلحـات جديـدة لتحـديـد الزمن الذى فقد معناه السـابق، ويضعـان اشـارات ورموزا جديدة لمعرفة الوقت والايام، ويبدآن حياة جديدة بشكل جديد بعيدة عن صخب المدينة وهديرها وغشها، المدينة التي تحطم كل من يرفع رأسه اويتحدى او يرفض اويحاول أن يتساءل . . . (ففى ذات يوم قررت - المرأة الزوجة - ألّا تنحنى أمـام أقـواس المـدينـة الخفيضـة فامتلأت رأسها بالجروح والكدمات. ظلت تسير مرفـوعـة الرأس فتصطدم بسقف القوس حتى سقطت فاقدة الوعى فحملوها فوق محفـة الاسعـاف، وبهـذه الطـريقـة مرت أسفـل عدد كبـير من الأقواس، ثم قال الطبيب - همس الطبيب - بأنها في حاجة الى فترة نقاهه في موقع ناء بعيد عن الناس.)[3]، فقررا - أى الزوجين - اعتزال الناس الى غير رجعة، وكثيرا ما كان الـرجـل يتجاهل تساؤ ل زوجته حين تقول: (هل نحن الى المدينة؟)[4]، فقد كان مصـراً على الابتعـاد عنهـا بعـد ما حطمتـه، وأدمت جبهـة زوجته وسحقتها حين حاولت ان تقـاوم وتتحـدى. وقـد رفضـا المـدينـة والحضارة بكافة زيفها وخوائها وتمـاثيلهـا بالطـريقـة التى كان قد رفضهـا من قبـل «ت. س. اليوت» في رائعته المعـروفـة (الارض اليبـاب)[5]، حيث هاجم المدينّة والحضارة ورفضها حين ادرك انها قد أسهمتا في سحق قيم الانسان ومسخ انسانية.

وتعرض كثير من أدبائنا الى مشاعر الغربة فى قصصهم القصيرة وحالوا تصوير

---

(١) ادوارد الخراط - ساعات الكبرياء ص ٢٨

(٢) مجيد طوبيا - الايام التالية ص ١٢١ - ط - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢

(٣) المصدر السابق ص ١٢٨

(٤) المصدر نفسه ص ١٣٠

(٥) ت. س. اليوت - الارض اليباب
T.s.Eliot: Collected Poems, London, 1941.

هذه المأساة الفكرية القائمة على اختلاف الوانها وابعادها، ونجد مثل هذه المشاعر في محاولات: احمد هاشم الشريف في قصتيه (عابر طريق)(١) (ولعبة القش)(٢)، وفي قصتي نجيب محفوظ (الظلام)(٣) (والنوم)(٤)... وفي محاولات كثير من الادباء امثال: يحى الطاهر وابراهيم اصلان ونعيم عطيه ومحمد البساطى في مرحلتهم التعبيرية. ومجموعاتهم مدونة في نهاية هذا البحث لمن يرغب في الاطلاع.

* * * *

اما مشاعر التمزّق والقلق وصراع الذات فقد تطرقت اليها القصة التعبيرية حين راح الأديب يغوص في أعماق الانسان ويحاول تحليل عوالمه الداخلية واغواره النفسية، متجاوزا بذلك ظواهر الاشياء وهيكلها الخارجي، مهتما في جوهرها وحقيقتها. فكان طبيعيا أن يعكس بذلك التمزّق والقلق والصراع المرير الذى يعاني منه الانسان المعاصر على المستويين المادى والفكري.

كانت هذه المشاعر حادة قوية لدى الأوروبيين، تصل أحيانا الى حد الانتحار تخلصا من المرارة والصراع الداخلى المتطرف وقد عبر عن هذا الألم «ارثرادا موف» حين انتحر (٥) مؤخرا، و«بافيزية» حين قال بيأس قبل أن ينتحر (ان المرارة التي استقرت في قلبي لم تترك مكانا لحب اى شىء في هذا الوجود). (٦)

وقد انعكس القلق والتمزق على أدبائنا بحكم التأثر بهذا الحس الفكري اللامعقول لابعاد هذا الوجود من جهة، وبحكم المعاناة الذاتية والتجربة الشعورية من جهة اخرى. الا ان هذه المعاناة وتلك المشاعر بقيت أقل حدة وتطرفا في قصتنا المعاصرة، وعند قصاصينا عنها الغربيين.

---

(١) احمد هاشم الشريف ـ كتابات جديدة ص ٥ ـ ط ـ دار الكاتب العربي.
(٢) المصدر السابق ص ٧٢
(٣) نجيب محفوظ ـ تحت المظلة ص ٣٥
(٤) المصدر السابق ص ١٩
(٥) Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, Penguin London, 1970
(٦) محمود السمرة ـ ادباء الجيل الغاضب ـ ص ٨٢/ ط مكتبة عمان ١٩٧٠

فرائعة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس)[1] من اكثر القصص التعبيرية تصويرا للصراع المرير الدائر في اعماق الانسان المعاصر في مواجهة هذا العالم.
والقصة تكاد تستكمل عناصر الابداع شكلا ومضمونا، وربما تفوق الكاتب في هذه القصة على نفسه - كما يقول المثل الروسي - فالطنين والدوي الذي يهدر في رأس انسان هذا العصر بكافة أسبابه المادية والفكرية قد اوقعه في بحر من الحيرة والشك، وفي دوامة من القلق واللاجدوى (ألا من حل؟ الا من جواب؟)[2].
فالرجل في القصة يبحث عن الحقيقة المطموسة، وكلام الناس يطارده ويخز اذنيه (هذا مجنون اخر)[3].. كل هذه الضجة المدوية في رأسه والطنين الدائر في اعماقه، تكفي ليصبح الانسان معتوها ممزقا مشتتا.

ويطرح الكاتب في قصته الخواء الذي يعاني منه الانسان المعاصر، اذ فقد الطريق وتراجع امام العصر وتقلص حجمه وغدا (في حجم عقلة الاصبع)[4] فالانسان الذي اصبح صرصارا - تقريبا - عند «كافكا) وحشرة صغيرة عند (ادونيس)، نراه لا يرى بالعين المجردة عند طوبيا، فهو مطموس مسحوق، وحذاؤه اضعاف أضعاف حجمه. فالانسان الذي يصنع الحياة والحضارة نراه في نهاية الامر على هامشها. وبطل طوبيا قلق هارب من نفسه (انس التفكير.. لاتفكر)[5]. فهو مصدر تمزقه وصراعه، والتفكير الزائد تحميل للنفس فوق طاقتها قد يدمر صاحبه، اذ تختلط عليه الامور (ولكن هذا الحذاء لايناسبني فقلت غاضبا: قد تكون انت الذي لا يناسب الحذاء)[6]. وهو بهذا التعبير يقترب من «بيكيت» في مسرحيته الشهيرة (بانتظار غودو) حيث يقول:
(هذا هو الانسان دائما يلوم حذاءه والاخطاء في قدميه)[7] والانسان يبحث عن تبريرات ليستطيع مواجهة نفسه بها والتكفير عن اخطائه.

لكن طوبيا رغم كل هذا التمزق والقلق وضياع الحقيقة، فما زال لديه شعاع امل في امكانية الكشف عن الحقيقة، فالسجين الذي يحفر خدشا في جدار زنزانته

---

(١) مجيد طوبيا - خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥/ ط الهيئة العامة للتأليف - ١٩٧٠
(٢) المصدر السابق ص ٥٩
(٣) المصدر نفسه ص ٦٥
(٤) المصدر نفسه ص ٦١
(٥) المصدر نفسه ص ٥٩
(٦) المصدر نفسه ص ٦١
(٧) صموئيل بيكيت - بانتظار غودو - ترجمة هالة فرح - دمشق

كل يوم يصبح ـ مع مرور الزمن ـ نافذة يخرج منها، وبطل القصة يمضي في بحثه حاملا المصباح الفارغ (لا زيت ولا ثقاب)[1] متجاوزا كل شيء عازما على الاستمرار، (غير اني ما زلت احرك المصباح يمينا ويسارا)[2]. وكأنه يتحدى ويقاوم. فالانسان لابد ان يمضي ويستمر في البحث حتى وان عرف مسبقا انه لا جدوى.. ولا وصول.. والرجل هنا ما زال مستمرا في بحثه فعلا فربما هذه الرحلة في البحث عن الحقيقة، هي نفسها الحياة.

ويجسد مجيد طوبيا مشاعر التفتت والتمزق النفسي في قصته الاخرى (الجاحظون)[3] باحداثها اللامعقولة واجوائها الغريبة، فالعالم عائم فوق بحر متلاطم مهدد بالغرق، وخيال الانسان متشابك مملوء بالاف الصور والاصوات التي تفتت هدوءه، وتمزق استقراره، ولنرقب هذا المشهد (وش الهواء في اذني لكني سمعت اصواتا غريبة مختلطة: محركات الية وقبلات ومنبهات صوت وتنهدات وراديوهات عالية وسمعت انين انسان مذبوح متداخلا مع تكتكات آلة حاسبة وتأوهات مطربة عجوز.. سكن الهواء لكني سمعت أيضا مطارحات غرامية وجهاز تسجيل وانفجار)[4] فكأنه بهذه الصور التعبيرية يعكس وجه هذه الحياة وشكل هذا العالم المكتظ المختلط بالاف التناقضات، مما يسهم في تمزيق عالم الانسان الداخلي. ويبدو لي ان الكاتب بهذه القصة قد جمع ما بين (الصخب) الـ «فوكنري»[5]، و(غضب) «اوزبورن»[6] و(زحمة) الشاروني[7] ليعكس صوت الضجيج ودوي الحياة الدائر في رأس الانسان المعاصر.

وتختلف بواعث التمزق واسبابه الذي يعاني منه الانسان المعاصر حيث يجسد الاديب هذه المشاعر ـ بالاسلوب التعبيري ـ لنقف على مصادرها النفسية والمادية التي اسهمت في خلقها في اعماقه.

فاستغاثة نعيم عطية في قصته (استغاثة من رجل يلهث)[8] صرخة من نفس

---

(١) مجيد طوبيا ـ خمس جرائد لم تقرأ ص ٦٥

(٢) المصدر نفسه ص ٦٥

(٣) المصدر نفسه ص ١٧

(٤) المصدر نفسه ص ١٨

(٥) وليم فوكنر/ الصخب والعنف

William Faulkner: The Sound and the Fury. Penguin, London 1971

(٦) جون اوزبورن ـ انظر وراءك بغضب: J. Ozborn: Look Back in Anger

(٧) يوسف الشاروني ـ الزحام

(٨) نعيم عطية ـ قضية الشاويش صقر ص ١٧٩ ـ ط ـ الجبلاوي ١٩٧١

يملكـان من قوة راحـا يقهقهـان بجـوار سلة المهملات)[1] ، وهما يشعران بالهزيمة والعبث واللامبالاة ونجد احد الرجلين قد شاخ مبكرا واقعدته هموم الدنيا ، وغلبه شعـور القلق والتمـزق ، مما جعله يستسلم اخيرا الى نوع من الجنـون والهلوسة . والـرجـل يفتقـد الى الادلـة المقنعـة بجـدوى الاشياء او جدوى وجوده . مما جعله شاحبـا مرهقـا يحاول تجاوز الـواقع لمعرفة ما ورائه وما وراء وجودنا . وأين هو الحل ، لكنه يبقى معلقا في فراغ .

وبطل ابراهيم اصلان الذي يعاني القلق والتمزق مستمر في البحث وهو في هذا يختلف عن بطل محمد البساطي في قصته (ابتسامة المدينة الرمادية)[2] . حيث يعاني القلق والضجـر والتمـزق ايضـا ، الا انه عند البساطي يختلف في اسلوب المواجهة وطـريق المعـالجـة اذ يحاول الهـروب من نفســه ومن الاخـرين ومن مشـاعر الفراغ واليأس بشتى الوسائل في محاولة للنسيان لكي يخفف حدة المرارة التي وصلت درجة الانفجار . فالرجل يود لو يبكي من شدة الغيظ والحزن ، فمشاعر القلق تطارده في كل لحظة وفي أي مكان : في الشارع ، في النادي ، في البيت ، وفي الفراش ايضا ، فهو لايطيق حالة القلق هذه ، ويجد في الهروب وسيلة لمعالجة الموقف ، فيركب سيارة تنطلق بســرعـة جنـونية في شوارع المدينة بينما كان يضاجع امرأة داخلها ، وفي تلك اللحظـة تسيـح في ذهنـه افكار وذكريات على شكل مونولوج داخلي ، تكشف عن بواعث القلق والقهر والضجر الذي يعانيه (. . . استمرت المرأة في همسها الخافت وضحكاتها المكتومة ، اخترقت السيارة ميدان مصطفى كامل ، كان واقفا في شمخ وذراعـه ممدودة . . والاضـواء الشـاحبـة لو لم اكن مصريا . . كلمات خالدة منقوشة على الــرخـام . . والسبـورة . . ماذا يمكن ان يكـون؟ انت هنـاك . . اجب؟ . . اخرجهم في طابور . . وقفوا في الحوش ، كان المدرس الطبيب صارم النظرات على غير عادتـه رفعـوا العلم . صاح المـدرس : ارفعـوا العلم)[3] . وفي اثناء جريان تيار المشـاعـر في اعـماقه كانت اظافره مغروسة في جسد المرأة العارية ليدفن نفسه وينسى همومـه ؛ وكأنـه بذلـك يضـاجـع الـزمن ويغرس اظافره في جلد التاريخ الذي شره وضاع ، وغدا زيفا وخواء وتمزقا .

لكن مشـاعـر القلق والتمـزق في قصتـه الاخـرى (موكب الحزن) [4]لايواجهها

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٤

(٢) محمد البسـاطي ـ حديث من الطابق الثالث ص ٦٤ ط ـ الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠

(٣) محمد البساطي ـ حديث من الطابق الثالث ص ٦٨

(٤) المصدر السابق ص ٩٧

الكـاتب بهذا الهـروب او النسيـان. وانـما بنوع من الانتظار والاغتراب والتأمل في الماضي السحيق، فنرى الرجـل العجـوز الـذي تجاوز الحيـاة (يجذب مقعدا في الصباح الى جوار النافذة ويظل طول الوقت صامتا يحملق في الشارع، وفي المساء يبحث عن مباريات الكرة في الراديو. . ثم يعود الى النافذة)[٣] فهو يحاول ان يملأ الفـراغ القـاتـل بأية وسيلة، بعـد ان تجاوز مرحلة الحيـاة وترك الدور في التصارع للاخـرين، وانـزوى بعيـدا يعيـد تاريخـه الطـويـل المليء بالاشيـاء والاحـداث والذكريات (في هذا اليوم ضحك. . ولعب مع الاولاد. . وتناول طعامه معنا)[١]، غير انـه الان اصبـح وحيـدا قلقـا ضجـرا ينتظـر الموت بعد ان نسيه الزمن وفر منه العمر. وبطل محمد البساطي هذا قريب من بطل «همنجواي» في قصته القصيرة (القتلة)[٢] الـذي فقـد احساسه بالحياة وبالموت ايضـا بعد تاريخ طويل من الكفاح والبطولات فلم يحاول رد الموت القادم في وقت يستطيع رده لانه يدرك انه لا فائدة من تجنبه في هذا الوقت المتأخر من الحياة، ولم يعد يكترث بالاشياء.

★★★

وتتسبب في حالـة القلق والتمـزق في حيـاة الانسان المعاصر اشياء أخرى، عدا انعـدام الحلول وفقـدان الاستقـرار والبحث عن المعنى وكنـه الاشيـاء، ومحاولات الاجابة عن التساؤلات الفكرية والميتافزيقية، ومن هذه الاشياء أو الاسباب:

ان العصـر الحـاضـر عصـر يتسم بالفـوضى والسرعة والضجيج، فلا مجال فيه للهدوء أو التأمل او الارتياح، وانما تتداخل فيه الأشياء وتتشابك، فيختلط صوت الانسان بصوت الآلات وتصبح الحياة صاخبة سريعة مزدحمة.

ويعـانى الأديب كل هذا في المـدينـة حيث يعيش فوضى الأشياء وصخبها، مما يبعث في نفسه التقزز والضيق، وأحيانا الهلوسة. وقد صوّر محمد جبريل في قصته (خارج الحدود)[٣] هذا الجو الخانق وحشود الناس وضجيج الحياة، ولنستمع اليه في هذا المشهـد لشـارع مزدحم مكتـظ. تتناثر فيه الاشياء والاماكن بشكل فوضوى، وتتداخل فيه الاصوات والضجيج بشكل صاخب، يقول: (شارع الأزهر مزدحم

---

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٢

(١) محمد البساطي ـ حديث من الطابق الثالث ص ١٠٤

(٢) آرنست همنجوي ـ رجال بلا نساء:

Ernest HemingWay: Men With out Women, Penguin: London 1973

(٣) محمد جبريل ـ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٢١ ط ـ رابطة الاصلاح الاجتماعي ١٩٧٠

شاحب، ونور الصبح يملأ الدنيا والاصوات المتلاغطة تتعالى وتمتد وتتشابك، مزيج غريب من نداءات ومساومات وصيحات ودعوات وناس خليط من القبعات والعمائم والطرابيش واللبد والرؤوس العارية وعربات يد ومشنات سمك وروث بهائم، وباعة الجرائد والعرقسوس والغازوزة والفول السوداني والملايات اللف والبراقع والجلاليب والغمز واللمز والزعيق والنقار والهمسات والضحكات ومناشر الغسيل والأشجار الصغيرة والليمون خمسة بقرش والكلاكسات ورائحة الشواء)[1] اذ يجمع الكاتب أكثر من خمسين مشهدا في مكان واحد ليجسّد الفوضى والضجيج الذي تغض به المدينة مما جعله يقف مشدوها امام شبكة الحياة المتداخلة، فيعاني ذهولا وغربة وهذيانا من دويّ الحياة ومن هذه المتناقضات التي لايستطيع ان يخوض غمارها او يتحمل صخبها وانما يرقبها من خارج الحدود كالمتفرج الحائر المندهش.

ويتمتع محمد جبريل بقدرة فنية كبيرة اذ حشد كل هذه الصفات والمناظر بأسلوب تعبيري ايحائي، فحتى عملية تنظيم المشاهد وتتابعها ينم عن حس رمزي موح يقصده الكاتب للتعبير عن تداخل الاشياء وتشابكها. وسنتحدث عن الناحية الفنية عند جبريل حين نتناول قضية الشكل الفني في القصة التعبيرية والتجريدية.

ويسقط بطل (المطاردون)[2] لزهير الشايب تحت اقدام الناس بسبب القدر الغاشم او التعسف الاجتماعي اوفوضى الحياة. فالمجتمع يطارد الرجل دون ان يعرف سببا لذلك ثم يضرب ويركل بالاقدام والارجل حتى يسقط ميتا. فالانسان يموت ولا يعرف لماذا.. ولا يعرف من أماته، فلم يستطع الوقوف امام مد الحياة الجارف وامام زحف الشرور تجاه الانسان، ويسقط البطل صريعا وسط الصخب والضجيج دون ان تكون لديه فرصة ليفهم ما الذي يحدث. والشايب يصور الانسان المهزوم دائما امام صخب الاشياء وسرعتها وجنونها الى ان يموت غريبا مجهولا، فقد اتى الى الحياة غريبا ودخل المدينة غريبا ثم مات تحت عجلة الحضارة غريبا ايضا.

اما القلق والتمزق الذي يعاني منهما بطل قصة (عابر طريق)[3]، لاحمد هاشم

---

(١) محمد جبريل ـ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٢٢

(٢) زهير الشايب ـ المطاردون ص ٧١ انظر قصته الاخرى (الغريب) من المجموعة نفسها ص ٤ ط ـ الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠

(٣) احمد هاشم الشريف ـ كتابات جديدة ص ٥

الشريف فمصدرهما الانتظار والترقب والخوف. فالرجل الذي يقف على حافة الشارع لاجتيازه يقدم رجلا ثم يغرق في بحر من الصور والذكريات المحفورة في رأسه والحائمة في أعماقه، بمونولج داخلي سريع، (. . . حلمت اني احلق فوق المدينة. . وأرى جميع العمارات تهبط في الارض بالتدريج دون ان يشعر احد بذلك)[1] اذ يرى ان هذا العالم ينهار ويتساقط شيئا فشيئا من حيث ندري ولا ندري، فهو يدرك هول المأساة القادمة وينتظرها بقلق وخوف، فيهرب من الزمن لانه يقرب النهاية ويختصر فترات الانتظار، فهو يتمنى ان (يعيش باقي ايامه بتؤده)[2] ولا يريد ان يعرف الوقت، فحتى ساعته يضيق بها ذرعا ويود لو بقيت بعيدة (لماذا لبستها في هذا اليوم. . لماذا لبستها. . ماذا اقصد من ذلك. . تم ينتابني الضيق)[3]. فالرجل لايثبت على حال، يعيش الملل والفراغ والخوف ويلعن الحضارة التي افقدت الانسان كل شيء، يود لو يهرب من مشاعر السخط والتمزق ويبتعد عن (مدينة ملعونة يسقط الكناسون على شوارعها النظيفة اللامعة تحت ضوء الشمس ويشيعهم البوابون بالضحك)[4]. ويحاول الكاتب بأسلوب تعبيري ذكي ان يرفض رقي المدينة وتقدمها على حساب قيم الانسان وآماله وصفائه، ويسخر بمرارة من المأساة القائمة التي يخلقها ويساهم بها الانسان نفسه.

ومعاناة الانتظار مؤلمة رهيبة، فالرجل ينتظر سقوط العالم ويرقبه كل يوم (وقد ضحك البواب مني عندما رآني اقضي وقتا ثابتا كل يوم من التأكد من صلابة جدران العمارة. . ثم ضحك البواب ثانية عندما اكتشف اني اعد درجات السلم)[5] اذ يستغرب بقاء الجدار محتفظا بصلابته حتى اليوم التالي لانه يشعر بتآكل الاشياء شيئا فشيئا، ويحس بسقوط العالم يوما بعد يوم.

فاذا كان الاحساس بالقلق والصراع والخوف قد اوصل بطل احمد هاشم الشريف الى حافة الهلوسة والجنون، فان هذا الاحساس قد خلق نوعا من الانفصام (الشيزوفرانيا) في شخصية بطل مجيد طوبيا في قصته (المكان والزمان)[6]

---

(١) المصدر السابق ص ٧

(٢) احمد هاشم الشريف ـ كتابات جديدة ص ٦

(٣) المصدر السابق ص ٨

(٤) المصدر نفسه ص ١٤

(٥) المصدر نفسه ص ٦

(٦) مجيد طوبيا ـ فوستوك يصل الى القمر ص ٥٧ ط ـ المؤسسة العامة لتأليف ١٩٦٧

فالمدرسة التي تعيش شيئا وتفكر بشيء اخر، تنتابها صراعات نفسية حادة، اذ تشعر انها موظفة تؤدي عملا غير مقتنعة به، وكأنها ممثلة تقوم بوظيفة كلامية بعيدة عما تؤمن به وعما يدور في اعماقها من تساؤلات لا حدود لها، فهي تتوقف عن الكلام حين (يطن السؤال في رأسها: ماذا كنت تريدين عمله؟ ماذا كنت تريدين قوله؟ . . ماذا . . ماذا)[1]، فالفتاة تقوم بالتدريس واعماقها تغلي وتتصارع بقضايا الوجود والحياة، فهي قلقة متناقضة، لها اكثر من وجه وتؤدي اكثر من دور حتى تستسلم لتمزق نفسي حاد ولانفصام في شخصيتها اشعرها انه لا جدوى وانها تدور في حلقة مفرغة حيث (يرسم القلم الدوائر فيبدأ من نقطة ليعود اليها، ليته يرسم خطا مستقيما)[2] وهذا احساس وجودي ابانت عنه «سيمون دي بوفوار» حين قالت (كيف يمكن ان تقيم خطوطا مستقيمة في عالم دائري اعوج وفي كون مستمر الاستدارة والانحناء)[3]. فالكاتب يشعر بهذا التمزق والانفصام والخوف من هذا العالم الغريب الغامض، والمدرسة تنتظر الفرصة لتبوح بمكنون عالمها الداخلي وتصرح بمشاعرها الحقيقية لتعبر عما في نفسها لا ما يفرض عليها، لكن الانتظار يطول والفرصة تبتعد، ويقترب الارهاق والقلق والاكتئاب وتصبح في حالة سيئة تعاني التمزق والقنوط.

فمشاعر الغربة ومشاعر القلق والتمزق، جزء من الهموم الفكرية التي يعاني منها الاديب المعاصر، وقد عكسها الادباء التعبيريون في قصصهم في الستينات بأسلوب معتدل، الا ان تلك المشاعر قد طرحت في قصص التجريديين باسلوب متطرف اكثر غموضا وعسرا وحداثة كما سنبين فيما بعد.



(١) مجيد طوبيا ـ فوستوك يصل الى القمر ص ٥٩

(٢) المصدر السابق ص ٥٧

(٣) مجلة الهلال ـ مقالة مترجمة ـ نوفمبر سنة ١٩٧٢ ص ٨٥

امـا فلسفـة المـوت في قصص التعبيـر يين فقد اتخذت طابعا حادا ، وقد تنوعت مواقف الادبـاء منـه واختلفت وجهـات نظرهـم تجاهه والموت والحياة قضيتان شغلتا كل مفكـر على وجـه الارض ، فاذا كان للحياة من الظواهر والاحداث ما يوضح ـ جزئيـا ـ بعض جوانبهـا ويـبر ره ، فان المـوت بقي سرا غامضـا ، لم تـستطـع الاف السنين من البحث المضني المستمر ان تكشـف ـ بشكل قاطع ـ عن كنهه وجوهره وغايته .

وقد وجد الادب التعبير ي ـ الذي يغلب عليه الطابع المأساوي التشاؤ مي ـ في الموت مشاعر مختلفة وموضوعات عائمة وتساؤ لات متعددة ، ووجد فيه قمة مآسي البشـريـة ، فطرحه الادباء بكافة ابعاده ومختلف اساليبه وابانوا عن تعدد مفاهيمهم وطرق مواجهتهم له ، فكان منهم الغاضب والرافض والمستسلم والمتحدي والساخر والعابث والمجنون والمنتحر .

والاديب يحاول ان يعـبر عن رؤ يـة معينـة للوجود ، وموقف من قضايا الانسان المعـاصـر ، ولما كان الموت من اعقد قضايا الانسان واخطرها على المستويين المادي والغيبي ، كان لابـد ان ينشغـل الاديب بهذه المأسـاة ويـواجههـا ، فـ «كـامو» مثلا يواجـه المـوت بالانتحـار ، وكـذلـك «اداموف» و «بيكيت» بالعبث ، و «همنجوي» بالكفاح ـ في مرحلة مبكرة ـ و «تولستوي» بالدين . . الخ . والاديب في مصر ـ وهو مجال بحثنا ـ ليس بعيدا عن هذه القضية ، بالرغم من قضاياه الاجتماعية الاخرى وظروف حياته المختلفة التي هي اولى بالاهتمام من القضايا الفلسفية المجردة . الا ان الحس العقـلي لايحـد ، فبقى للاديب رؤ يته وموقفه من الوجود ، وانطلق الادباء ومنهم التعبير يون لتصوير قضية الموت تاركين لانفسهم حرية التعبير عما يعانون في اعـماقهم من وسـاوس مكبـوتـة واسئلة حائـرة متصـارعـة متجاوزين بذلك الواقع الاجتماعي القاسي محاولين استكناه قضايا الغيب والميتافزيقا .

والمـوت في قصص التعبيـر يين متنـوع الاسبـاب والنتـائج ، فقـد يكـون الموت احتجاجا على الواقع الاجتماعي ، كما نجد في قصة البساطي (قصة رجل ميت)[1] اذ يضعنـا وجهـا لوجه امام الموت الذي يوحي بالعنف والسخط والاحتجاج (وقف فجأة . . نظر حوله . . ثم نظر الى الجدار . . ظل ينظر الى الجدار . . فجأة اندفع برأسه ومرة يعود الى الخلف ثم يندفع بقوة ويصيح يا كفرة . . قفزت من مكاني . .

---

(١) محمد البساطي ـ حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩

ولكنه سقط فجأة)[1] فانتحاره الدامي العنيف ينم عن غضب عارم واحتجاج صارخ ـ بعد ان انهارت كل احلامه وأماله، فقد حلم بكل شيء.. الهدوء.. الاستقرار.. السعادة.. وجه الطفل البريء المرسوم فوق الجدار، الا ان جميع هذه الاماني اصبحت وهما وخيالا فصرخ صرخته: يا كفرة ثم انتحر بابشع الصور. ويجيب بطريقة رمزية موحية عن هؤلاء الكفرة قائلا (لا اعرف.. ربما الذين سرقوا الكتب)[2]، فالانسان المعاصر مسلوب الحرية.. مسلوب التاريخ مقيد في زحمة الحياة وقوانينها وبطشها.. فكان الموت هو الحل الذي ارتآه لوقف الصراع المحتدم في اعماقه، فمات في النفق المظلم وحيدا غريبا صاخبا.

ويتخذ الموت احيانا طابعا استنكاريا للوجود ورفضا لطبيعة الحياة التي تنتهي ـ مهما طالت ـ بهذه المأساة. فالموت عند عبدالحكيم قاسم في قصته القيمة (حكايات حول حادث صغير)[3] يبعث على اليأس والذهول والخواء، فالموت يفاجىء الانسان في اي مكان وزمان وفي اي مرحلة من مراحل العمر، ولنتابع هذا المشهد المؤلم: (البنت انا لسه مقيدها في دفتر المواليد ما فيش يومين)[4] وقد ماتت.

(البطاقة بتاع المتوفى.

ـ سنه: ٤٦ سنة

ـ يا حول الله)[5] قد مات.

(لسه مقيدين عروسه سن ١٨ سنه.. كان فاضل لها سنة وتأخذ الشهادة)[6] الا انها ماتت.

(مصيرنا كده.. يوم من الايام نترمى في حفرة انتن من دي)[7]،

فنغمة الموت حادة مأساوية في هذه القصة، فالكاتب يعرض لثلاث حالات للموت الذي لايعرف الطفلة التي تبلغ يومين من عمرها، وكأن الكاتب يحتج على انها ولدت، او لماذا ولدت اذن؟ باحساس مشوب بمرارة وألم. ثم يختار الموت فتاة في ريعان العمر. ثم يقضي على رجل في الاربعينات، والموت الاعمى مستمر في

---

(١) محمد البساطي ـ حديث من الطابق الثالث ص ١٢٢

(٢) المصدر السابق ص ١٢٢

(٣) مجلة جاليري ـ ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٧١

(٤) المصدر السابق ص ٧٦

(٥) المصدر نفسه ص ٧٦

(٦) المصدر نفسه ص ٧٧

(٧) مجلة جاليري ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٧٧

اختطاف الضحايا، مما يبعث في النفس نوعا من الاستنكار الوجودي لماهية حياتنا وغايتها (اليست حياتنا هذه شيء يصعب فهمه بل انها لتصيب الانسان بالدوار)[٢].

وتفوح من القصة رائحة الموت والحداد والسواد، وكأن العالم مقبرة كبيرة يتساقط في زواياها الموتى، فمنهم من مات ومنهم من ينتظر ولا مفر من هذا القدر وتلك النهاية الفاجعة.

ويواجه الرجل الموت بالحزن واليأس، فحين تمر جنازة لخمسة اشخاص يسأله احدهم عن هوية الموتى، فيجيبه، وهو يضحك بدون معنى: (الخمسة .. ابويا وعمي واخواتي)[٣]. اذ ان الموت بكل بساطة، نجده يدمر ويقتل ويفتك وينهي حياة الانسان. والكاتب يرفض هذه النهاية المنطقية وغير المنطقية للحياة (يا له من حسم لا يلائم طبيعة الانسان الهشة)[٣]. وكأن حياة الانسان فترة ضيافة على التاريخ البشري لابد ان يرحل في يوم من الايام، ويخيم على ضيافته تلك خوف وخواء وحزن. ويعكس الكاتب لنا لوحة حزينة صاخبة لهذا الجانب المأساوي من الحياة، حيث تتجمع مشاهد الجنائز والعويل وغسل الجثث وحفر المقابر، فيغدو من المستحيل ان يشعر انسان اليوم - ولو بالقليل - من الامان والاستقرار.

فتلك الصورة المخيفة تدور في رأس الكاتب وترهقه، وهو يجسد الموت بلوحات كئيبة يود لو استطاع ايقاف هذه المأساة التي تجعل من الحياة مهزلة سخيفة تافهة، لكنه لم يستطع، كما لم يستطع كل الغاضبين والرافضين في العالم وضع حد لمأساة الموت.

ويتخذ الموت احيانا طابع السخرية المريرة (الكوميديا السوداء)، فالانسان قد ارهق وتمزق بسبب المعضلة التي تهدده في كل لحظة حيث سيطوى وتطوى معه صفحة عريضة هي: حياته، مما يبعث في النفس الملل والعبث واللاجدوى.

فمجيد طوبيا في قصته (لا يذكر البداية)[٤] يقوم بعملية مقايضة ومفاصلة مع حفار القبور حول اقامة ضريح لرجل سوف يموت قريبا. ويدور هذا الحوار بطريقة ساخرة مريرة بين الرجل - بطل القصة - وصانع القبور فيصف له شكل القبر

---

(١) المصدر السابق ص ٨٠

(٢) المصدر نفسه ص ٨٤

(٣) المصدر نفسه ص ٨٣

(٤) مجيد طوبيا - الايام التالية ص ٧

واوصافه من حيث ارتفاعه وطوله ولونه، ونوعية الخط الذي سيكتب اسمه به فوق حجارة القبر، وانواع الورود والاشجار التي ستزرع حوله (اي نوع من الزهور تحب ان تزرع؟

ـ لا افهم في الانواع اريده وردا بالوان جميلة وبرائحة عطرة.

ـ هذا له سعر وهذا له سعر، ولكن الفرق ليس كبيرا.

ـ لون جميل برائحة عطرة)[1]. فالرجل مهتم بشكل القبر ومنظره الخارجي اكثر من اهتمامه بالموت نفسه، والانسان المعاصر مغرم بمظاهر الحياة لا بجوهرها، وبالعظمة الزائفة الفارغة التي تتمثل في ضخامة القبر وفخامته، وقد قال «تشيكوف» مرة (ان القبور الضخمة المنقوشة بماء الذهب تضم بداخلها الرفات والديدان)، فالناس مهتمون باضرحة موتاهم في الوقت الذي ينغص الموت حياة الانسان ويشل تفكيره واحساسه بالاشياء، الى ان تتجعد عيناه وتجحظ، وتزحف الشيخوخة على حياته وتزاحمه الامراض النفسية المختلفة التي تتحول تلقائيا الى امراض عضوية ـ كما يرى علماء النفس ـ فيهترىء جسمه، وتنهك قواه (عليك فقط بالاقلال من التدخين والابتعاد عن الاجهاد وتجنب النرفزة ومناطق الضجيج فقط)[2]، فالرجل قد هرم وشاخ من داخله قبل الاوان، والطبيب يمنعه عن اشياء من المستحيل ان يمتنع عنها رجل قلق محطم مرهق، اذ كيف يمنعه عن الضجيج في عصر الضجيج، ويبعده عن الانفعال في زمن القهر والفوضى والارهاق.

ويشعر الرجل انه يموت ويتخيل نفسه (وقد فارق الحياة توا وهو مكفن في ثوب ابيض وزوجته تبكيه بكاء مرا، بينما العمال في الساحة يعدون الحطب والوقود استعدادا لحرق جسده، ويصحو من تصوراته وتخيلاته على صوت حفار القبور الذي يخاطبه.

ويختتم الكاتب قصته بسخرية مريرة لاذعة، حيث ينتهك الانسان حيا وميتا، تحت اي شعار او تبرير، ولنستمع الى هذا الحوار، اذ يقول حفار القبور بعد ان اتفقا:

(ـ طبعا نشتري قفلا ثقيلا متينا

ـ وما الداعي؟

---

(١) المصدر السابق ص ١٠

(٢) مجيد طوبيا ـ الايام التالية ص ١٥

ـ لصوص هذه الايام يتاجرون بكل شيء
ـ لن يسرقوني
غير ان المقاول يقطب بجدية :
ـ سيدي . . كلية الطب تقع قريبا جدا من هذا المكان)[1].

وتلك اهانة بليغة ساخرة يقذفها الكاتب في جبين العصر والحضارة والحياة التي شوهت الانسان ومسخت حقيقته وانسانيته .

وتتكرر مشاعر السخرية المريرة تجاه الحياة التي يزحف عليها عدوها اللدود وهو الموت ، في كثير من قصص مجيد طوبيا . ففي قصته (بلا حكمة)[2] من مجموعته الاولى (فوستوك يصل الى القمر) يموت الرجل في الشارع وينزف دمه على الارض ، وبعد ان تزال الجثة وتبقى آثار دمائه على الرصيف ، يتناهى الى سمعه حوار ساخر مؤلم بين بعض المارة :
(ـ ترى ما سبب هذه الدماء؟
ـ اكيد . . دماء دجاجة ذبحت)[3] .

والكاتب يطرح مشكلة الموت بمعناه الشمولي في هذه القصة فهو يصرخ ثائرا محتجا ساخرا (لماذا لا تحزن على المئات الذين يموتون كل يوم في حرب مثل حرب فيتنام او افريقيا)[4] ، ثم يهمس لنفسه (لماذا يموتون؟ وما ذنبهم)[5] ، الى ان يهدأ ويدرك انه لا فائدة . . (فحياة الانسان بخار ماء يكبر ثم يضمحل)[6] فحياتنا حلم سريع اورحلة قصيرة لابد ان تنتهي بمأساة . فالعصر الذي يقارن حياة الانسان بدجاجة مذبوحة هو عصر كئيب مريض تافه . وبهذه السخرية يلمح الينا المؤلف عن معنى حياتنا وقيمتها التي تهدر وتطمس ثم تنتهي بالموت ، وتمضي الاشياء كأن شيئا لم يكن .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠
(٢) مجيد طوبيا ـ فوستوك يصل الى القمر ص ٣٨
انظر قصته (جميلة مثلها)/ الموقف الادبي/ عدد ١١/ ١٩٧٤ ـ دمشق ـ
(٣) مجيد طوبيا ـ فوستوك يصل الى القمر ص ٤٥
(٤) المصدر السابق ص ٤٧
(٥) المصدر نفسه ص ٤٣
(٦) المصدر نفسه ص ٤١

والموت عند بعض الادباء يصبح وسيلة للتعبير عن عصر الجنون والارهاب والقتل، كما نجد الموت الجماعي في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) [1]، وكما نجده ايضا في قصة جمال الغيطاني (هداية اهل الورى بشأن ما جرى في المقشرة) [2]. وقد تحدثنا عن (تحت المظلة) في فصل سابق [3].

اما قصة الغيطاني، فهي تعبير عن واقع معاصر رغم ارتدائها الزي التاريخي فالكاتب يستعين باحداث التاريخ الماضية في كثير من قصصه - ويكاد ينفرد بهذا الاسلوب عن بقية الكتاب - للتعبير عن الحاضر. فالمؤلف يدرك ان كثيرا من مشاكل البشرية في الماضي او الحاضر تتقارب في جوهرها وان اختلفت اساليب تطبيقها ووسائل معالجتها. فقصص الغيطاني ببنائها التاريخي قصص تعبيرية رمزية، ومن قصصه الناضجة تلك قصة (هداية اهل الورى بشأن ما جرى في المقشرة) حيث يطرح الكاتب مشكلة الموت بشكل مرعب مؤلم عنيف ويصف لنا حالة البؤس والاختناق والعذاب التي يقاسيها السجين والسجان في آن واحد، في سراديب السجن المظلمة. فالرجل يعاني المأساة الكبرى في حياة الانسان المعاصر، فهو ينتظر الموت بين لحظة واخرى على غير ارادته فقد يختطفه الموت بغته (فربما تكون اليوم وسط عيالك وجوار امرأتك وفي الصباح في اسفل اطباق المقشرة) [4]. فهو يستحضر التاريخ للتعبير عن حاضر مشابه له، فالانسان ينتظر الموت في كل زمان ومكان وهذا الوصف الدقيق لسجن المقشرة وما يجري فيه من بطش وارهاب وقتل، هو بالمقابل الصورة الرمزية الاخرى لهذا العالم المعاصر بارهابه وحروبه وجرائمه.

ويعاني الانسان المعاصر من الموت بشقيه: المادي والغيبي، اي سواء كان الموت الذي يتسبب به الانسان نفسه او الموت الطبيعي بنهايته المحتومة. والاديب في كلا الحالين رافض متألم محتج، فمن الناحية الانسانية يرفض كل وسائل القتل والموت والدمار، ومن الناحية الفكرية الفلسفية يرفض طبيعة هذا الوجود ومعنى هذه الحياة ويرفض هذه الخاتمة المأساوية للانسان.

وقد طرح كثير من الادباء مأساة الموت بمختلف صورها وابعادها ووسائلها

---

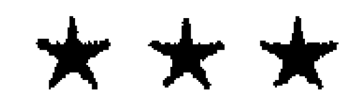
(١) نجيب محفوظ تحت المظلة ص ٥

(٢) مجلة جاليري ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٤٦

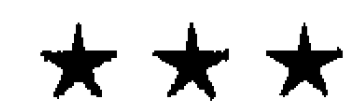
(٣) انظر صفحة ٥٦ من هذا البحث.

(٤) مجلة جاليري ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٤٧

وآثـارهـا . فالموت يتخذ طابعا اجراميا في قصة نجيب محفوظ (الجريمة)[1]، ويتخذ طابعـا جماعيـا فوضـويا في قصته الاخرى (تحت المظلة) ، ويتسم بطابع القتل في (الصعـود والهبـوط)[2] لنعيم عطيه و (قابيل في نزهة)[3]لوحيد حامد، والتضحية في (وبعـدنـا الطوفان)[4] لسليمان فياض، والخلاص في (القمر يقتل عاشقه)[5] لوحيد حامد، والبطش الاجتماعي في (المطاردون)[6]، لزهير الشايب، والانتحار في (٣٥ البلتـاجي ٥٢ عبـدالخالق ثروت)[7]، ليحيى الطاهر. الى غير ذلك من القصص المتعددة التي طرحت مأساة الموت بشتى انواعها واسبابها وطرق مواجهتها.



فمأسـاة الانسـان في قصص التعبيريين دفعته الى الاحساس بالغربة والتمزق والموت كما ذكرنا، وقد شعر الانسان المعاصر انه تائه ضال يبحث عن حقيقة وهمية وعن استقـرار مستحيـل. وقـد احس ادبـاؤنـا المعاصرون انهم جيل المأساة وجيل القلق، فعكسـوا مشـاعـرهم واحـاسيسهم بكـافـة ابعـادهـا واغوارها السحيقة، وصـوروا معـانـاتهم الفكرية وتجاربهم الحياتية بكل ما فيها من قلق وحيرة ورفض، فجـاءت قصصهم التي تنـاولت الجـانب المأساوي من الحياة صورة عميقة ساخطة تشـوبهـا مشـاعـر الغـربـة والصراع والتمزق، واحاسيس القلق والانتظار والموت، فالعـالم الـذي يحلمون به ليس هذا العالم القائم الان، والحياة التي يريدونها ليست هذه الحيـاة الصـاخبـة الفارغة، فجاءت القصة التعبيرية تعكس مشاعر متشائمة وصـورا شاحبـة عن الانسـان المعـاصـر الذي آل الى دوامة من القلق واللاجدوى وفقدان الامل في الوصول الى حل او نتيجة تنقذ الانسان وتحد من مآسيه، الا انه لايهدأ ولا يصل، وسيظل عائما معلقا متسائلا.



---

(١) نجيب محفوظ ـ الجريمة ص ١٤٩

(٢) نعيم عطيه ـ قضية الشاويش صقر ص ٢٠٩

(٣) وحيد حامد ـ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧

(٤) سليمان فياض ـ وبعدنا الطوفان ص ٣

(٥) وحيد حامد ـ القمر يقتل عاشقه ص ١١٣

(٦) زهير الشايب ـ المطاردون ـ ص ٧١

(٧) يحيى الطاهر ـ ثلاث شجرات كبيرة ص ٣٣

(٢) الشكل الفني

كان الاتجاه الى التيار التعبيرى في الفنون في أوربا محاولة لتطوير شكل العمل الفنى، بحيث يتلاءم مع واقع العصر الجديد، وديناميكية العلاقات الاجتماعيه التي لم تعد الاساليب التقليدية تستوعبها وتعبر عنها. وكان اللجوء الى التعبيرية بشكل رفضا للقصة التأثرية والواقعيه والتسجيلية وانتقالا الى شكل فنى ينقل الأديب فيه مشاعره واحاسيسه الذاتيه بالاسلوب الذي يعتمد على الرمز والايحاء ويتجاوز المباشرة والوصف التقريرى والتصوير الفوتوغرافي وغير ذلك من أساليب القصة التقليدية. وتشكل القصة التعبيرية في الاداب حلقة الوصل ما بين الموجات الحديثه والتيارات القديمة، فهي تتجاوز الواقعية والواقعية التحليلية ولكنها تقف عند حافة التجريدية والرمزية.

والحقيقة ان القصة التعبيرية لا تنفرد بالشكل الفنى المحدد في المعالم والسمات والخصائص الفنية التي تقتصر عليها بشكل دقيق، وانما هي كبقية الاتجاهات الأخرى تغلب عليها سمات فنية معينة بحيث تجعلها أقرب ما تكون الى ما اصطلح على تسميته بالتيار التعبيرى، وحين ندقق النظر في تيارات القصة الحديثة المختلفة فإننا لا نجد الفواصل القاطعة الدقيقة فيما بينها، التي تجعلنا نحكم بشكل يقيني ونهائي على هذه القصة أو تلك. ونحن في دراستنا... للشكل التعبيرى نحاول ان نتلمس العناصر الفنية في الصياغة والتكتيك والاسلوب التي تطبع القصة بالطابع التعبيرى، وان التداخل ما بين التيارات المختلفة في شكل القصة القصيرة ومضمونها أيضا يجعلنا نتجنب التعريفات المحددة النهائية لها، أو الزامها بتيار محدد أو شكل معين. فقصص نجيب محفوظ مثلا في (تحت المظلة) يمكننا ادراجها في اطار القصة التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقولة، لأنها تحوي من الاساليب والسمات الفنية والفكرية معا ما يجعلها تنطبق على جميع هذه التيارات، وهذا هو الادب المعاصر وتلك هي حال معظم الفنون المعاصرة في الفترة الاخيرة.

وقد دخلت القصة القصيرة في مصر مرحلة جديدة اكثر تطورا باستخدام الاسلوب التعبيرى، اذ استعمل في محاولات أولية غير مستقلة في مرحلة مبكرة الا انه قد تبلور واستقل في محاولات الخراط والشاروني ويحي حقي ويوسف ادريس في الخمسينات وبداية الستينات، اي في المرحلة الأولى للتعبيرية.

ثم تطور الشكل التعبيرى واستوعب أساليب تكنيكيه جديدة كالمونولوج الداخلى وتيار الوعى والارتداد (الفلاس باك) والحوار الرمزى والتعبير الايحائي والصياغات المختلفة في تركيب العبارة... الى غير ذلك من عناصر فنية دخلت عالم القصة الحديثة. ويلاحظ هذا التجديد والتطوير والنضج في القصة التعبيرية في مرحلتها الثانيه

التي تتمثل في مجموعات قصصية مختلفة ومتنوعة كثيرة(١).

١- انظر في المجموعات التاليه:
نجيب محفوظ: (خمارة القط الأسود) ط: دار مصر ١٩٦٨
(حكاية بلا بداية ولا نهاية) ط دار مصر ١٩٧٢
(تحت المظلة)
(الجريمة) ١٩٧٣
يوسف ادريس: (النداهة)/ ط دار الهلال
(بيت من لحم)/ ط عالم الكتب ١٩٧١
ادوار الخراط: (ساعات الكبرياء) ١٩٧٣
ابو المعاطى ابو النجا: (الوهم والحقيقه)
مجيد طوبيا: (فوستوك يصل الى القمر)
(خمس جرائد لم تقرأ)
(الايام التاليه)
يحى الطاهر: (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)
(الدف والصندوق)/ ط بغداد/ وزارة الاعلام ١٩٧٤
محمد جبريل: (تلك اللحظة من حياة العالم)
نعيم عطية: (قضية الشاويش صقر)
سليمان فياض: (وبعدنا الطوفان)
(احزان حزيران) ط دار الآداب/ بيروت ١٩٦٩
احمد هاشم الشريف: (وجه المدينة)
كتابات جديدة:
احمد هاشم الشريف، احمد يونس، احمد الخميسى: كتابات جديدة
ابراهيم اصلان: (بحيرة المساء)
جاذبية صدقي: (تعال وقصص أخرى) ط الهيئة العامة ١٩٧٤
صوفى عبد الله: (القفص الأحمر) (الف مبروك ١٩٦٥)
عز الدين نجيب: (المثلث الفيروزى) ط دار الكاتب ١٩٦٦
عبد الله خيرت: (وراء الزجاج) ط دار الكاتب ١٩٦٧
زينب صادق: (يوم بعد يوم)
عاصم جاد الله: (الى الشمس في جنازة) الهيئة العامة ١٩٧١
ملك عبد العزيز: (الجورب المقطوع)
نوال السعداوى: (الخيط والجدار)
علاء الديب: (القاهرة)
صالح مرسى: (خطاب الى رجل ميت)
وحيد حامد: (القمر يقتل عاشقه)
احسان كمال، نجيبه العسال، هـــدى جاد: (سطر مغلوط) ط الهيئة العامة للتأليف / ١٩٧١

والحوار في القصة التعبيرية أنخذ طابع الايحاء والرمز والتلميح، فلم يعد تفسيرا للأحداث، ولا تساؤلا تتبعه اجابة كما كان في القصة التقليدية. وانما اصبح اثارة رمزية توحي بمشاعر معينة. وتساؤلا ايحائيا ذكيا دون اجابة صريحة او مباشرة. ولغة جدلية فنية تتشكل من خلالها المواقف والرؤى والمشاعر.

وتتبلور أغراض الكاتب من خلال الحوار حين يتساءل او يرد، او يستنكر او يتعجب او يتدخل في سياق الحديث... وما الى ذلك من أساليب الحوار وتقنيته وفنيته في القصص الحديثة.

والحوار في الفقرة الآتية من قصة لنجيب محفوظ بعنوان (العري والغضب)(١) يوضح طبيعة الحوار التعبيرى الذي يعتمد على التلميح الى المسألة دون تفسيرها، ويلجأ الى نوع من الرمز الفنى الذي يوحى بأن وراء هذا الحوار مشاعر واحاسيس بعيدة تبوح بها لغة الحوار التعبيرية، يقول:

(- لولا اندفاعك الجنونى لما كان للقضية وجود اصلا

فقال باصرار

- انها مسألة كرامة
- ولكن حق الاندفاع الجنونى يجب ان يقوم على أساس من العقل
- الحقيقة انك لا تفهمنى
- حقا ! أ أنت لغز؟
- انى أحترم امورا تعتبرها انت بكل بساطة خرافات وأباطيل
- لقد تأخرت يوما عن موعد هام لتشهد صلاة العيد، فما معنى ذلك؟
- قصصت عليك عشرات القصص ولكنك لا تصدق
- حقا؟ فماذا يعنى جريك وراء النسوان وتقلبك في الحانات؟

عند ذلك قال بانفعال:

- أ أنت محام أم مرب؟ ! (٢)

ونشعر أن الحوار يدور حول قضية فكرية معينة، يحرص الكاتب الا يصرح بها مباشرة، وانما يحاور ويتساءل ويشير اليها من بعيد ليترك لنا مجال الفهم والشعور والمشاركة في الحوار وفي ادراك الحس الرمزي والفني الذي يقوم على أساسه الحوار التعبيرى.

فالحوار غير المتسلسل في هذه القصة يختصر المسافات ويتجاوز الوصف او التفسير او التحليل ويلجأ الى اللقطة الفنية السريعة، واللغة الموحية المعبرة، ثم محاولة

١- نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٣٥.
٢- المصدر السابق / ص ١٤٢.

الربط فنيا وفكريا بين العبارات في القصة لتشكل مجموعة من العلاقات اللغوية تجعل القصة عملا كليا متكاملا.

وحين تطرح القصة التعبيرية موضوعا مجردا او ذهنيا، فإن الحوار الذي يلجأ اليه الأديب هو التركيز على ما وراء لغة الحوار الظاهرة ومحاولة تجاوز هذه الطبقة الشفافة من اسلوب الرمز او اساليب التفتيت والتقطيع في الحوار التي تعكس بلا شك تفتيتا داخليا.

فتداخل الصور والمشاهد والاحداث في الحوار هي تعبير عن طبيعة الموضوع وعن مشاعر الاديب الذاتية، ولنتابع هذا الحوار من قصة لابراهيم اصلان بعنوان (بحيرة المساء):

(- أن نحضير مقبرة أخرى يتطلب حوالي مائتي جنيه. تصورا
- شيش بيش.
قلت
- هل ماتوا من مدة طويلة
- دو .... يك
- من مدة طويلة جدا
- شيش بيش
- دويك أم شيش بيش؟
- في الحقيقة لم أرها.
قال الرجل:
- كنت اريد أن انقلهم الى مقبرة أخرى. ولكن ذلك يتكلف حوالي مائتي جنيه.
- عدها ثانية مادمت لم ترها.
- انت لن تعرفهم على أى حال...)(١).

فالحديث متداخل... والحوار مجزأ ومقطع... والكاتب يصور مشهدا فوضويا. وحوارا اقرب الى (حوار الطرشان) منه الى الحوار المتبادل المفهوم، ويعكس حالة معقدة قلقة لذات الفرد ثم يشخص الحالات مجتمعة في وقت واحد ليعطينا صورة تعبيرية مركبة متداخلة من خلال اسلوب الحوار المتشابك المتقطع، وتجاوزت هذه القصة الأسلوب التعبيرى الى حد التجريد.

والحوار في القصة التعبيرية الحديثة يبتعد عن أسلوب الحدوتة او وقائع التسلية فهو تعبير عن قضايا جادة في حياة الانسان المعاصر. والاديب يجرى حوارا ينفذ من خلاله بالرمز او الايحاء للكشف عن مواقف ومشاعر ومفاهيم معينة، ويختلف اسلـــوب

١ - ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٣٧.

الحوار ويتنوع لدى الادباء، فقد يكون ساخرا كوميديا ولكنه يعبر عن الروح المأساوية في حياتنا، وقد يكون حوارا دراميا يعكس روح العنف والمرارة التي تغلف الوجود الانساني.

والحوار الساخن او الدرامي يعبر عن لحظات انفعال بالموقف او التأثر الشديد به، وتتضح جدية الحوار وحرارته في بعض قصص البساطي التعبيرية، وبعض قصص مجيد طوبيا الناقمة. اما قصص نجيب محفوظ ذات الطابع التبعيرى فانها تتسم بسمة الحوار الدرامي حتى في لحظات السخرية، ففي مجموعته (الجريمة) نقف على أكثر من قصة تتبع هذا البناء الدرامى واحيانا الميلو درامى في اسلوب الحوار. وأن قصة (الجريمة) والتي سميت المجموعة باسمها تمثل هذا النوع من الحوار:

(قلت لنفسي متعجبا:

- كأنهم جميعا مجرمون أو ضحايا او الاثنان معا.

قال الرجل محتجا:

- نحن ضعفاء

فأجابه بحدة

- بل جبناء

- ماذا تفعل اذا اعترض سبيلك سياج من النيران؟

- ارمى بنفسى فيها!

- ارم بنفسك وأرنا شجاعتك.)(١)

فالحوار يبدو عنيفا حادا، يفيض بالرمز والتعبير، يجعلنا نشعر ان للقضية أبعادا مستترة نحسها من سياق الحوار.

أما اسلوب الحوار الساخر فإنه في قصص التعبيريين نوع من الكوميديا السوداء، يتضمن في طياته درجة هائلة من الاكتئاب والحزن والألم. ويجرى هذا الحوار الساخر في قصة مجيد طوبيا (لا يذكر البداية)(٢) بين رجل وآخر حول طبيعة الخط الذي سيكتب به اسم الميت فوق قبره بعد أن يموت:

(- اعطني الصيغة من فضلك حتى أكلف الخطاط بتجهيزها.

- فلنقل مثلا... فليكتب اسمي فقط... لا أكثر... ولا أقل...

متى كان اول مرة فكر فيها في الابتعاد عن مكان الأجداد؟!

- باللون الأسود ام المذهب؟؟

- الأسود اليق

- تريده بالخط الكوفى ام بالنسخ أم بالرقعة

١- نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٦٠.

٢- مجيد طوبيا/ الايام التاليه ص ٧.

- بالرقعة... أعتقد بالنسخ أفضل
- اجمل واسهل في القراءة..
- السهولة مطلوبة في هذه الأحوال)(١)

فهذه المقابضة الساخرة تصور جانبا مأساويا من حياتنا، اداه الكاتب بحوار جاد في مواطن السخرية، وساخر في مواطن الجد.

ونختتم حديثنا عن الحوار بملاحظة حول لغة الحوار من حيث اللغة العاميه (اللهجة العامية) واللغة الفصحى في القصة التعبيرية.

فمشكلة **الفصحى والعامية** قد خفت حدتها في الأدب المعاصر، وقل الاهتمام بها في القصة الحديثة، فلم يلتزم الادباء المحدثون بقالب لغوى محدد، بل جددوا في لغة القصة وزاوجوا ما بين الفصحى والعامية كنوع من الصدق التعبيرى عن مشاعرهم.

ورأى الكاتب ان استخدام العامية في الحوار لا يقلل من قيمتها الجمالية أو الفنية أو الفكرية، وأنما يأتى هذا الحوار متناغما ومتناسبا مع طبيعة الموقف الذي يعبر عنه الأديب، بالاضافة الى ارضاء الحس الفنى لديه.

وان لغة القصة اليوم التي تجمع ما بين الفصحى والعامية، هى لغة قريبة من الذوق العام، فلا تقتصر على المتخصص، ولا تصل الى مستوى رجل الشارع، وانما هي اللغة التي يفهمها المثقفون أو انصاف المثقفين، على وجه التقريب.

وقد أكثر ادوار الخراط، وهو من رواد القصة القصيرة المعاصرة من استخدام العامية في قصصه(٢) لانها تفى بغرضه الفنى والفكرى وكذلك يوسف ادريس وابو المعاطى ومعظم كتاب القصة القصيرة المعاصرين، ان لم يكونوا جميعا.(٣) وهذا يعنى أن قضية الفصحى والعامية أصبحت أقل حدة أو جدلا في الأدب المعاصر.

استخدم **المونولوج الداخلي وتيار الوعي** في القصة التعبيرية استخداما واسعا، واتسم هذا الاسلوب في احداثة وبنائه بالطابع التعبيرى. والمونولوج وكذلك تيار الوعي في الغالب، نوع من حوار النفس يدور في اعماق الكاتب بطريقة متدفقة لا تخضع للمنطق الزمنى او ترتيب الاحداث، وانما سيل من المشاعر والصور والذكريات يسردها الاديب في لحظة حضور ذهنى واع، تحاول نقل مشاعره وغاياته.

١- المصدر السابق ص ١٢.

٢- انظر معظم قصصه في مجموعتيه (حيطان عاليه) و (ساعات الكبرياء).

٣- انظر معظم قصص يحى الطاهر (ثلاث شجرات كبيرة) وقصص (بحيرة المساء) لابراهيم أصلان.

والمونولوج في القصة التعبيرية يحتفظ بطابع الاعتدال ويركز على الايحاء والايماء الذي يكشف عن غاية الاديب. وبهذا يختلف عن المونولوج الذي يستخدم في القصة التجريدية حيث يغرق في الغموض الى حد التطرف، لكنه يكون أكثر عمقا وتأثيرا في الغالب اذ يرتبط بخيط نفسي واحد يجمع تناقضات الاحداث وابعادها.

فقصة (ثلاث شجرات كبيرة)(١) ليحي الطاهر، من القصص التعبيرية التي نجحت في طرح قضية انسانية، او مضمون فكرى بالشكل التعبيرى الذي يستجمع العناصر الفنية والتكنيكية الحديثة ليرسم الصورة التعبيرية في بناء القصة.

تبدأ القصة بحوار بين الأم وابنتها، ندرك من خلاله القضية المطروحة التي تتعرض لمشكلة الانسان الفلسطيني التائه بعيدا عن ارضه وأهله. والكاتب يقطع هذا الحوار الخارجي (ديالوج) ليستخدم حوارا داخليا (مونولوج) لاستعراض الاحداث وبلورة الموقف، فتسبح افكاره وذكرياته في ذهنه بطريقة متداخله ومتباعدة لكنها تجرى بسرعة فائقة كالحلم. وتتجاوز القصة المنطق التقليدى للأحداث والتسلسل الزمني، وتلجأ الى التعبير الموحي والحدث المتقطع، ولنقرأ هذه الفقرة:

(مات حمد في هذه الخيمة التي تسكنها الأم والابنة... كان جسده باردا وشمعيا ممددا على الحصير... ميتا (قالت الأم للرجال وهم يحفرون الرمل: كذب... كذب... لقد مات من الجوع... لو وجد الطبيب لما مات (رجل افرنجي كان موجودا وعلى كتفه شارة غوث اللاجئين... كان يبدو أنه حزين وخجل (صرخت: لماذا يموت الآدمي من الجوع!! الآدمي يموت من الجوع) هناك في يافاكان قويا... قويا كان)(٢) فالمشاهد والاحداث متداخلة والمونولوج في القصة التعبيرية لا يستقصي- في الغالب- الصورة او الحدث حتى النهاية، وانما يخضع لحوار مفتت واحداث متداخلة فيفتح قوسا ثم يفتح آخر وثالثا، وتتشابك الصور ثم ينقل الينا موقفا مركبا ايحائيا نستشف منه الهموم المطروحة التي يحاول التعبير عنها والتلميح اليها عن طريق تيار الوعي واحداث متدفقة في الذهن.

ويرسم الكاتب لوحة تعبيرية بلون الدم الأحمر للتعبير عن دموية الاحداث والموت الذي عم المكان بطريقة صارخه صاخبة (كانت الطفلة قد نامت، كانت تبتسم في الحلم. وفي الحلم كانت الشمس حمراء تقذف الرمال الصفراء بالظلال الحمراء، كانت الرمال حمراء وكذا التلال، وكانت هناك مياه حمراء وثياب حمراء وطيور حمراء كثيرة لها اجنحة حمراء ترف في الفضاء الاحمر ثم تهبط لتلتقط بمناقيرها الحمراء اشياء حمراء)(٣). والكاتب يستغل اللون في تجسيد هذه اللوحة الدموية، ويستخدمه استخداما

١- يحي الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٨.
٢- المصدر السابق ص ١٦.
٣- يحي الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ١٦.

رمزيا تعبيريا مكثفا كعملية تفريغ جنونى قاتل يمور في أعماقه ويصطرع مما جعله يرى كل الأشياء بلون الدم النازف.

ومن النادر ان تخلو القصة المعاصرة من اسلوب المونولوج الداخلى. فقد شاع في مختلف التيارات الحديثة حيث يعطى الأديب حرية أكثر في الحركة، ويفسح له المجال الزمنى والفكرى للتعبير عن مشاعره. ويقى المونولوج في القصة التعبيرية واضحا ومبررا في الجو الداخلي للقصة وفي بنائها واسلوبها.

والمونولوج يؤدى الغرض الفنى والفكرى خير أداء في قصة (خمس جرائد لم تقرأ)(١) لمجيد طوبيا. فالكاتب يسرد الاحداث ويستجمع الصور المتفرقة المتباعدة في ذهنه، كما تسترجعها اللحظة الشعورية الحاضرة دون اى تسلسل منطقى، فكان هناك (تماثيل لزنوج عراة... وكلب رابض في عنقه طوق... تمثال لفلاح يعزف الناى)(٢). فهى صور مختلفه موحية تفيض بالرمز وقوة التعبير والتأثير. ويحاول الكاتب ان يخلق الايحاء التعبيرى بهذه اللوحات المعبرة لتقريب الفكرة التي يطرحها بشغف واهتمام الى أنفسنا. فالرجل يسترجع تاريخه بمونولوج حاد يفضح خلاله الزيف البشرى. وقد أعطاه استخدام المونولوج مساحة فنية واسعة استطاع خلالها ان يصور المسأساة من جميع جوانبها وبالشكل التلميحى السريع.

وقد تعمق المونولوج الداخلي، واكتسب ابعادا تكنيكية حديثة في مجموعة مجيد طوبيا الأخيرة (الايام التالية)(٣) اي بعد مرحلة تطورية وتجربة فنية لدى الاديب، فيصبح المونولوج من الأسس الفنيه والاسلوبيه في البناء القصصى عند طوبيا، ويتضح هذا التكنيك في كثير من قصص المجموعة التجريدية منها والتعبيرية، كقصة (نبض الجناح)(٤) و (المعدول والمقلوب)(٥) و (الايام التالية)(٦). وطوبيا يحسّن استخدام المونولوج بوعى ونضج.

واستخدم المونولوج بشكل واسع في القصة التعبيرية، ونظرا لعلاقته النفسية القوية بمنطقة اللاشعور، فقد اهتم به علم النفس لفهم الابعاد النفسيه التي تسبب بعض العقد في حياة الانسان المعاصر.

وسنتحدث عن المونولوج بشكل شامل في القصة التجريدية لانه استخدم بطريقة أكثر عمقا واكثر فنيه، وأكثر تعبيرا عن اللاوعى والتذكر في أعماق الفرد الذاتيه ونفسيته.

١- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥.
٢- المصدر السابق ص ٩.
٣- مجيد طوبيا/ الايام التاليه
٤- المصدر السابق ص ٨٥.
٥- المصدر نفسه ص ٥٥.
٦- المصدر نفسه ص ١١٩.

- ٣ -

والحركة في القصة التعبيرية لا تخضع للمنطق التقليدي، فهى لا تهتم بالشخصية القصصية نفسها بقدر اهتمامها في ابعاد هذه الشخصية وبمواقفها وهمومها. والحركة التي تساهم في نمو الحدث وتطويره وذلك لكى تبلور جوانب هذا الحدث وتوضح ابعاده التي يكتسبها من خلال حركته ونموه، فيعطي القصة بعدا جديدا يخدم غاية الكاتب واهدافه.

وحركة القصة تشبه الالوان في اللوحة، فهى تعطي القصة ابعادا جديدة فتساهم في بلورة الفكرة المطروحة من خلال ردود الفعل المختلفه التي توجهها الشخصية. فالشخصية تتحرك في القصة لتسجل موقفا جديداً، فتتفاعل مع الأحداث وتعكس صورة تعبيرية عن حالة المواجهة، وتتكرر لحظات المواجهة وردود الفعل بحيث تبدو القصة في حركة دائمة، فتضيء هذه الحركة ابعاد القصة وتضيف اليها خيوطا جديدة حتى يكتمل بناء القصة الداخلي.

وحركة الحوار توضح بأسلوب رمزى ايحائي القضية المطروحة، وتعمل على تعميق هذه القضية في أعماق الشخصية ذاتها في لحظات التفاعل الشعورى مع الاشياء، وبمعنى آخر، فان الحركة تهتم بالفعل الصادر عن الشخصية اكثر من اهتمامها بالشخصية نفسها.

وحركة القصة تتفق مع البناء الداخلي للقصة، وتقوم بعملية مقابلة او موازاة لكى تنسجم الحركة داخل القصة مع نمو الحدث. فقصة يحى الطاهر (٣٥ البلناجى ٥٢ عبد الخالق ثروت)(١) تتحرك بها المشاعر وتنمو وتصارع في الجو الداخلى للقصة، وهى تتوازى - في الوقت نفسه - وتنسجم وتتقابل مع حركة الاحداث الخارجية للقصة. وتستمر الحركة في عملية تصاعدية في القصة حتى تبلغ ذروتها في النهاية، حين نكتشف القاتل والقتيل، ونجدهما شخصا واحدا.

- ٤ -

اما **اسلوب الارتداد** (الفلاش باك) فهو من وسائل التقنيه الحديثة في القصة القصيرة، وقد انتقل من الرواية الى القصة القصيرة شأنه شأن الكثير من الأساليب الفنيه الأخرى، كالمونولوج ووجهات النظر واللامعقول التي استخدمت في القصة القصيرة بعد شيوعها في الرواية الحديثة.

والارتداد (الفلاش باك) بأبسط معانيه، استرجاع الاحداث من النقطة التي انتهت عندها. اذ يشير الكاتب الى الموقف الذي انتهت عنده القصة ثم يرتد الماضي ليستقصي الأحداث حتى يصل الى ذلك الموقف الذى ابتدأ فيه قصته.

١- يحى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٣٣.

والتعبيريون يهتمون بأسلوب الارتداد حيث أن من سماتهم الفنية خلط الماضي بالحاضر والمستقبل، والقصة التعبيرية تحاول نبش الجذور والابعاد التي تسبق الوضع الذي انتهت اليه الأحداث كعملية تجسيد وتبرير للمدى الذي وصلت اليه القصة.

والأديب التعبيرى حين يكشف عن النهاية او البداية في قصته، فانه لا يعنى بذلك التحديد التقليدى لمجريات الأحداث بحيث يحافظ على التسلسل الزمنى او المكانى، وانما هو يصف اللحظة الأخيرة او الختامية في قصته ثم يعود لسرد قصته بالأسلوب التعبيرى ذاته، مراعيا سماته الفنيه وشكله وتقنيته.

فقصة محمد البساطى (قصة رجل ميت)(١) كتبت بأسلوب (الاسترجاع) اذ نرى في المشهد الختامى للقصة رجلا ميتا في نفق مظلم، وقد أحاط به رجال البوليس والمحقق والشهود، ثم يرتد الكاتب الى الماضى فيستعرض حياة الرجل الميت والظروف التي دفعته الى هذه النهاية، ونتبين من مجريات الأحداث، وعن طريق شهادة بعض الذين راقبوه، أنه مات منتحرا بطريقة عنيفة ودموية، فقد كان يضرب رأسه في جدار النفق والدماء تنزف حتى سقط قتيلا.

والكاتب يستمر في سرد قصته حتى يصل المشهد الختامي الذي بدأ به القصة. ومن خلال الاحداث نجد الكاتب لا يهتم بالزمن، فهو يجري التحقيق عن حياة الرجل في الماضي ثم يخلطها في وضعها الحالي ثم يخاطب مساعده... وهكذا... فالقصة لا تصرح مباشرة بأسباب انتحار الرجل وان كانت بالتعبير الموحى والحوار الرمزى تعطينا أول الخيط لنكتشف اسباب انتحاره واللجوء الى قراره الأخير هذا.

وقد بدأ الكاتب قصته بهذا المشهد:

(في البداية جاءت عربة البوليس

قال الضابط: الحادث في منتصف الطريق)(٢)

ثم يروي القصة بالارتداد الى الماضي حتى ينتهي بالمشهد نفسه، اذ ترفع الجثة.

واتخذ **البناء الاسطورى** في قصتنا القصيرة طابع اللامعقول، ولذلك رأينا أن نتحدث عن الأسطورة او اسلوب (الفانتازى) في القصة المعاصرة في اطار التيار اللامعقول، بعد أن اصبحت قصص اللامعقول تشق طريقها- وان كانت ببطء- في قصتنا الحديثة.

ونشير هنا الى ملاحظة هامة، هي أن الحدث الاسطورى او اللامعقول يستخدم في أغلب التيارات الادبية الحديثة، اذ نجد في القصة التعبيرية -في كثير من الأحيـــــان-

---

١- محمد البساطى/ حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩/ وانظر قصة (خمس جرائد لم تقرأ) لمجيد طوبيا ص ٥.

٢- المصدر السابق ص ١٠٩.

احداثا غير معقولة قريبة من الاساطير، رغم احتفاظ القصة بطابعها التعبيري، كما نجد في قصة مجيد طوبيا (الجاحظون)(١)- التي سنتحدث عنها في تيار اللامعقول- ومعظم قصص محمد حافظ رجب اللامعقولة.(٢) ويدخل البناء الاسطوري ايضا في القصة التجريدية بشكل كبير، وبشكل البناء الاساسي في قصة اللامعقول واحداثها ايضا.

وقد تختلط في القصة التعبيرية الاسطورة بالواقع، والوهم بالحقيقة، فلم نعد نميز بين ما هو حقيقي في حياتنا وما هو وهمي او خيالي، فقصة هدى جاد (بحيرة البط)(٣) تختلط فيها الاحلام بالحقائق ونفقد القدرة على التمييز ما بين الواقع والخيال، وما بين الحقيقة والاسطورة في هذه القصة. ونجد مثل هذا التداخل والخلط في قصة ابو المعاطي (الوهم والحقيقة)(٤) حيث تصبح الحقيقة وهما، والوهم حقيقة- كما سنبين ذلك تفصيلا فيما بعد-.

- ٦ -

اما الصياغة الفنية **والبناء اللغوى** في القصة التعبيرية فقد اعتمد على الكلمة الموحيه المعبرة، والعبارة الخصبة التي تنطوى على حس رمزي وبعد فكري، تلامس بهما القضية المطروحة وتشير اليها دون ان نصرح بذلك مباشرة.

وتحاول القصة التعبيرية تجسيد المشاعر والمبالغة في الأحداث لتصوير الموقف بشكل يدعو الى الاثارة والتفاعل والانتباه، وتعتمد الصياغة الفنية على اللغة الحية المعبرة والحوار الايحائي والرمزي.

فيحي الطاهر في قصته (ثلاث شجرات كبيرة)(٥) يستخدم تكنيكا لغويا جديدا، يعتمد على صياغة فنية موحية، وكأنه يضع نظاما جديدا للجمل والعبارات فيكررها ويكثفها ثم يضغط على بعض الكلمات ويعيدها، ولنقرأ هذا الحوار:

قالت الطفلة:

(- وآكل برتقالا كثيرا !!

- وبرتقالا كثيرا يا غالبتي تأكلين
- انا اقدر أن اطلع شجرة برتقال كبيرة
- لا شجرة البرتقال لن تطلعي
- لا ... ولكني سأطلع شجرات البرتقال.... ثلاث شجرات كبيرة أطلع.)

١- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ١٧.
٢- محمد حافظ رجب/ الكرة ورأس الرجل / ط دار الكتب ١٩٦٨.
٣- مجلة الهلال/ ملحق الزهور/ السنة الثالثة/ يوليه ١٩٧٥/ ص ٣٦.
٤- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقه ص ٥.
٥- يحي الطاهر، ثلاث شجرات كبيرة ص٨.

- صغيرة أنت... ولا يجب أن تطلعي شجرة البرتقال لأنها كبيرة تكون.
- لن أكون صغيرة.
- نعم صغيرة لن تكوني)(١).

فهذه الصياغة اللغوية التي تعتمد على التقديم والتأخير. وتقليب العبارة والتكرار والتركيز تخضع لحس فني ونفسي لدى الكاتب. فالكاتب بهذا الأسلوب يجعل من لغة القصة وعباراتها وصياغتها وسيلة فنية تعبيرية تبوح بمشاعره وهمومه وغاياته.

ويكتنف القصة طابع رمزي يضيف اليها ابعادا جديدة مما يزيد في النضج الفنى والفكرى لها، فتحافظ على بنائها وتقنيتها، فلم يسقط الشكل من الناحية الفنية او التكنيكيه في زحمة المونولوج، والتفتيت والتقديم والتأخير والتكرار وقطع الحوار والتركيب والتحوير... بل خدمت هذه التقنيات والاساليب الفنية مضمون القصة، وجعلت منها قصة مجددة في صياغتها وبنائها اللغوى.

والأديب التعبيرى مغرم- غالبا- باستخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث قصته، وهو اكثر الاساليب الفنية توافقا وتناسبا لطبيعة القصة التعبيرية التي هي في الغالب تعبير عن شعور ذاتي ينطلق من أعماق الأديب، وتجربة فردية تكتسب شموليتها وابعادها الجماعية بعد أن يعيشها الآخرون، ويتفاعلوا معها وجدانيا ونفسيا، وتصبح بالتالي عملية مشاركة شعورية ما بين الأديب والقارئ.

فاستخدام ضمير المتكلم في قصة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس)(٢) يفي بغرض الكاتب للتعبير عن تجربة ذاتيه تكون اكثر التصاقا وتماسا في نفسية الراوى نفسه، وتعطيه مجالا لتسجيل انفعالاته وملاحظاته كما يحسها ويتأثر بها، دون اللجوء الى خلق شخصية أخرى يسقط عليها الانفعال من الخارج ويفرض ردود فعل مختلفة كما يتصور او يتخيل. واستخدم هذا الاسلوب في لغة القصة بشكل واسع وكبير، والامثلة على ذلك كثيرة جدا(٣). واستخدم ضمير الغائب واساليب لغوية أخرى في القصة الحديثة.

فالبناء اللغوى في القصة التعبيرية يعتمد على مجموع العلاقات القائمة بين الجمل والعبارات التي تشكل معمار القصة وبناءها الفنى. وتكتسب القصة جماليتها الفنية حين يكون نسيج القصة متماسكا معبرا، وحين تكون الكلمة او العبارة في مكانها المناسب، بحيث ترتبط فنيا او نفسيا مع بقية اجزاء القصة، وتشكل بالتالى بناء لغويا جميلا. وصياغه فنية معبرة ومتماسكة ومضموناً فكرياً عميقاً.

١- المصدر السابق ص ١٢.

٢- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥.

٣- انظر مجموعة الخراط (ساعات الكبرياء). (الوهم والحقيقة/ ابو المعاطى (بحيرة المساء)/ اصلان... حيث يكثرون من استخدام ضمير المتكلم.

ونختتم دراستنا عن الشكل الفنى في قصص التعبيرين بالاشارة الى اسلوب استخدام **التراث أو التاريخ** واحداث الماضى في القصة المعاصرة. وصاحب هذه المحاولات الحديثة جمال الغيطانى. فهو يستغل او يستحضر أو يوظف التراث او الاحداث التاريخية على وجه الدقة، للتعبير عن الحاضر والمستقبل.

فقصص الغيطانى في مجموعته (اوراق شاب عاش منذ الف عام)(١) ترتدى زيا تاريخيا في شكلها ومضمونها، اذ يستحضر الكاتب قصص التاريخ القديم والاحداث المعروفة في الماضى، ويعرضها بشكل قصصى هي أقرب ما تكون الى التعبيرية. فالكاتب ينفذ من خلال البناء التاريخى لقصصه للتعبير عن العصر الحاضر فيستحضر الأحداث المختلفة التي تتضمن ابعادا فكرية ورمزية وتعكس صورة هذا العالم المعاصر، ويتضح هذا جليا في قصته (هداية أهل الورى بشأن ماجرى في المقشرة)(٢). فهو يستحضر صورة من التاريخ الماضي في مكان ما، حيث أقيم سجن المقشرة الذي يتعذب فيه الناس ويموتون. ويدرك القارئ على الفور أن الكاتب يود أن يصرح عما في أعماقه من خلال مجرى الاحداث وبشيء من التركيز على الاشارات والتلميحات واختيار الاحداث، يدرك القارئ أن الكاتب يعكس صورة قريبة من عالمنا، ووضع قريب من وضعنا.

والكاتب يستحضر لحظات انسانية لا تتقيد بزمان او مكان ولا يمحوها القدم فحين يصف شعور السجين والسجان ومرارة الآلام وعذاب السجن... فإنه يسجل بذلك لحظات انسانية لا تنتهى، وترافق الانسان منذ الازل الى ما لانهاية.

والغيطانى يبرع في انتقاء الأمثلة والأحداث التي لاتجعل من قصته قطعة تاريخية محنطة. وانما نجد قصة حية موحية ومعبرة عن أزمة الانسان المعاصر ومعاناته. الا أن هذه المحاولات تبقى خطوة محدودة في التجديد في شكل القصة المعاصرة، ويخشى أن تفتقد الى الحس الفلسفى والجمالى اذا ما كتب لها الجمود والوقوف عند هذا الحد فقط.

****

تلك هي أهم الاساليب والتقنيات التي استخدمت في القصة التعبيرية وكانت بمثابة تجديد في قصتنا الحديثة. فادخال العناصر الفنية الجديدة في بناء القصة اعطاها صبغة جمالية وفنية كانت تفتقد اليها القصة التقليدية، ويلاحظ ان الاعتدال في استخدام هذه الاساليب والتقنيات، في القصة التعبيرية كان الحافة الحرجة التي تفصلها عن القصة التجريدية التي استخدمتها بتطرف وتعقيد أكثر.

١- جمال الغيطاني/ اوراق شاب عاش منذ الف عام.
٢- مجلة جاليرى ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٤٦.

الباب الثالث

التيار التجريدي

مقدمة

(١) المضمون الفكري

أ- قضايا اجتماعية وسياسية

١ - مفهوم الحرية

٢ - الصراع الطبقي والمادي

٣ - الصراع السياسي

٤ - الصراع العاطفي

ب- قضايا فكرية وفلسفية

١ - فلسفة الموت

٢ - الوجود والعدم

٣ - صراع الذات

(٢) الشكل الفني

مقدمة

١ - الحوار

٢ - الحوار الداخلى (المونولوج) وتيار الشعور

٣ - اسلوب الارتداد (الفلاش باك)

٤ - الشخصية والحدث

٥ - البناء الاسطورى (الرمز والاسطورة)

٦ - تقنيات فنية في البناء اللغوى والاسلوب

الصياغة الفنية

البناء اللغوى

الفصحى والعامية

اساليب وتقنيات أخرى

التيار التجريدي

التجريدية مرحلة تطورية تلي التعبيرية في التاريخ الأدبي. والتجريد مرحلة كاملة اجتاحت الفنون والفنون الأدبية في الفترة الأخيرة، خرجت بها على كل الاساليب التقليدية ونهجت نهجا جديدا حديثا، سواء في اساليب التعبير أو في المضمون.

ويدخل في هذا التيار كثير من اشكال التعبيرية والرمزية والسريالية. والأدب التجريدى اكثر التيارات الأدبية جمعا بين هذه الاشكال والاتجاهات، فقد طوع التجريديون معظم التقنيات الفنية الحديثة، واستفادوا من المدارس الفنية والأدبية السابقة، في تطوير الفن التجريدى وتجديد بنائه وتنوع اشكاله، حتى أصبح رؤية جديدة كاملة للعصر، فحظي بهذا الاتساع والانتشار في تاريخ الفن والأدب.

والتجريد بأبسط معانيه، اتجاه فني يحاول تجريد الواقع من دلالاته المألوفة وتسمية الاشياء بغير مسمياتها، وبالتالي يتجاوز ظواهر الاشياء المتعارف عليها ليعطينا صورة ايحائية رامزة مجردة تشكل رؤية أو حالة أو موقفا تجاه الوجود والحياة.

ولا يتفق النقاد أو الادباء انفسهم على تحديد أو تعريف التيار التجريدى، فهو متشعب متعدد المفاهيم والاساليب، إضافة إلى ان التيارات الادبية المعاصرة تمر بمرحلة تداخل وتمازج في بوتقة واحدة في الفن الحديث، مما يشكل صعوبة بالغة في حصر ابعاد هذا التيار او ذاك بتعريف محدد او مصطلح ثابت.

ويبقى التيار التجريدى على الرغم من غموضه وتعقيده في كثير من الاحيان، استجابة سليمة طبيعية لهذا العصر، وصورة صادقة للعالم اليوم، فكان من الطبيعى - كما يرى "جون فليتشر" - أن (يبدو الفن غامضا حينما لا يكون العصر مسوغا للنظام والوضوح)(١).

وكان التجريد قد تبلور في اعمال "جويس"، خاصة في روايتيه (يولسيس) و (يقظة فنيغان)، ثم في اعمال "فرجينا وولف" و "كامو"، ثم في كتابات "كافكا" و "سترند بيرغ"... وغيرهم. غير ان التيار التجريدي استقر واتخذ مكانته وشموليته بعد ان انتهجه ادباء الغضب وكتاب اللامعقول، ثم أصبح الصيغة الجماليه في ادب العبثيين أيضاً.

وقد انتقل التيار التجريدى الى أوساط المثقفين في معظم بلدان العالم، فكان طبيعيا ان يواجه بالتحفظ والوجوم في بداية الامر شأنه في ذلك شأن كل جديد، الا انه بعد فترة تقبله الناس وتلقفته الاجيال الشابة من الادباء، إذ احست انه الصيغة الحقيقية المناسبة للتعبير عن اعماقهم ومواقفهم تجاه الحياة والعصر، ووجدت فيه الاسلوب الفني الجديد الذي يعبر عن مرحلة معقدة في العصر وفي الانسان نفسه.

وتفرع من الادب التجريدى كثير من الاتجاهات الحديثة كما نرى في الادب السريالي واللامعقول، وحركات اللامسرح والرواية المضادة وأسطرة الواقع، وكلها تدور في فلك التيار التجريدى أو تنطلق منه.

وحين ندقق النظر في الأدب العالمي اليوم بعامة وفي القصة القصيرة بخاصة نجد ان الصيغ التجريدية تحتل مساحة كبيرة من خريطة الفن الأدبى.

** ** **

وفي مصر... تلقفت التيار التجريدى طليعة شابة في الستينات وكأنه الصيغة الفنية التي يبحث عنها اديب هذا الجيل لنقل مشاعره ورؤاه، مع الاحتفاظ بمستوى العمل الفنى، وتجنب التقليد والمباشرة. ونسجل لهذا الجيل هذا الموقف الجرئ، فقد كان جيلاً مغامرا مؤمنا بتطور الاشياء، فجابه كل الصعوبات وتحداها ثم شق طريقه حتى اصبح *التيار التجريدى اليوم من أشهر التيارات الأدبيه وأكثرها شيوعا*، وكانما أصبح الصيغة الجمالية المناسبة في ادبنا الحديث، وقد خاض أشهر كتابنا- نجيب محفوظ- هذه التجربة واستجاب لحركة الادب المتطورة، وكانت مجموعاته القصصية من ابرز ما يعكس التيار التجريدى في قصتنا القصيرة المعاصرة، فقد قطع شوطا بعيدا في التجريد في مجموعة (تحت المظلة) ومجموعاته (حكاية بلا بداية ولا نهاية) و (خمارة القط الاسود) وفى مسرحياته ذات الفصل الواحد، وفي بعض من رواياته الاخيرة مثل (ثرثرة على النيل).

وقد ساهم في ارساء التيار التجريدى في قصتنا القصيرة في مرحلة مبكرة بعض الأدباء أمثال: ادوار الخراط وابو المعاطى ابو النجا ويوسف ادريس والشارونى، ثم انطلقت التجارب الطليعية الغزيرة على يدى الجيل الجديد من الشبان أمثال: مجيد طوبيا ويحي الطاهر ومحمد البساطى وابراهيم أصلان وجمال الغيطاني... وغيرهم(٢).

ويختلف قصاصونا من حيث تمكنهم من الفن التجريدى في ادبهم، فقد سقط الكثير منهم، وتمكن منه القليل، وأساء بعضهم فهم التجريد (وانزلق بعض الكتاب في هذا المجال)(٣). ثم اختلف ادباؤنا أيضا في مدى تناولهم لهذا التيار، فكان منهم المتطرف والمعتدل والمتحفظ، فيكتب أحدهم- مثلا- بتجريدية قريبة الى الاذهان، ويغالي آخر في التجريد الى حد التصوف والميتافزيقيا، وسنعرض لهذا في دراستنا التطبيقية.

وقد لجأ ادباؤنا في الستينات وأوائل السبعينات الى التيار التجريدى في قصتهم لدواعي فنية وأخرى فكرية، فحاولوا تطوير شكل القصة القصيرة وتقنيتها ثم حاولوا التعبير عن *أزمات الانسان المعاصر المختلفه*، وهذا يعني أن هذا الجيل كان يسعى الى تغيير في شكل القصة القصيرة وتطوير في مضمونها، ولنقرأ هذه الفقرة للناقد الاب

جاك جومبيه في دراسته لمجموعة محمد جبريل "تلك اللحظة من حياة العالم" يقول (وفي مصر ومنذ حوالي عشر سنوات وعدد من الكتاب يحاول تجديد التكنيك في الادب، وهذه المجموعة التي كتبها محمد جبريل تعد في طليعة تلك المحاولات، فهل هو المضمون؟ هل هو الشكل، الاثنان معا ولا شك، فمن التيار الحديث تتبين غياب الشخصيات باهتة الملامح في مقابل التركيز على المواقف وعلى بعض المشاهد الانسانية، برغم كل هذا فإن رؤى الحكمة التي تلف القصص ليست مطلقة بنفس طريقة الاعمال الغربيه التى تتسم بالرفض والهدم، بل ان بعض محاولات الفنان قد تتجه الى التجريد لكنها لا تميل الى اللامعقول)(٤)... الخ الى ان يقول (ومحور قصص جبريل تدور حول الانسان من خلال البحث عن الطمأنينة وسط عالم يضج بالحيرة وتلك النظرة العميقة للناس؛ ولاحلامهم المتلهفة للحرية ولوحدتهم عندما تنقطع خيوط التفاهم بينهم وبين أقرب الناس اليهم.)(٥).

فالناقد يصرح ان هناك محاولات لارتياد التيار التجريدى في القصة القصيرة وهى محاولات تجديدية على مستوى الشكل والمضمون، وهو يرى أن اديبا من مثل محمد جبريل تمكن من استعمال الشكل التجريدى في قصصه وعمل على تطويع التكنيك الجديد في كتابته بالاضافة الى تجاوزه الحدود المحلية، وطرحه قضايا انسانية عامة في مضمون قصصه حيث نجده في بعض قصصه يبحث عن حل واستقرار في عالم حائر قلق لا يثبت على حال.

ولم يكن هذا الرعيل من الادباء الشبان يشعر بأدنى استقرار في هذا العصر، فقد وجد ألادباء انفسهم وجها لوجه امام صراعات مختلفه، صراعات اجتماعيه وسياسيه ومادية ونفسية، وتمزقات رهيبة تهوي بالانسان وقيمه، فهم يشهدون حروبا مدمرة دائمة ومنذرة بفناء العالم كله ومآسي مروعة وأوبئة طاحنة وفقرا وجوعا، وهم يعانون أيضا أزمات فكرية ونفسية حادة: ابعاد الحياة وجدواها، المبادىء والقيم المتغيرة، بداية الانسان ونهايته، معنى وجودنا وجوهره، غربة الانسان المعاصر وهزيمته... وعشرات منهم صور الصراع وألازمات الاخرى التي تروح وتجيء في اعماق الانسان المعاصر... هذه الافكار كانت تدور في رأس الاديب المعاصر وهى حادة حينا، معتدلة حينا آخر، فاذا كانت هذه المتناقضات تتصارع وتتناحر في اعماق الفنان، فكيف يعبر عن عالمه الداخلي هذا؟ بل ما شكل القصة التي ستعكس هذا العالم الصاخب، وما فحواها؟ اليس طبيعيا أن تأتي القصة تعبيراً عن ذات معقدة، وعالم يغص بضجيج الحياة وبمواقف متناقضة مركبة. وهذا ما حدث لدى ادبائنا في الستينات وأوائل السبعينات حيث كان الانجاه الى التيار التجريدى أنسب الاتجاهات للتعبير عن كل ما يعانيه الانسان المعاصر، فكانت القصة التجريديه القصيرة تحاول ان تعكس موقف الانسان المعاصر من الاشياء التي حوله ورؤيته لها بأسلوب جديد وبقوالب فنية جديدة.

وحقيقة ما يقال ان ادباءنا قد تأثروا بالادباء الغربيين وانهم استلهموا التيار التجريدى من الفنون الاوربيه المختلفة، ولكنهم - وهذه حقيقة أيضاً- لم يتوقفوا عند التأثر والاستلهام بل تجاوزوا ذلك الى التمكن والابداع (وأكدوا على قدرتهم على تطويع هذا الشكل لتجاربهم المحلية. وان هناك سمات خاصة بالعصر الذي نستظل به جميعا شرقا وغربا، شمالا وجنوبا تنعكس بلا ريب على ادوات التعبير هنا وهناك)(٦) فقضية التأثر ظاهرة عامة لا يخلو منها أدب من الاداب، والاهم من هذا ما بعد التأثر، فقد استطاع قصاصونا ان يطوعوا معظم التيارات الغربية الحديثة وفق رؤيتهم وواقعهم وهموم مجتمعهم الذي ينتمون اليه ويعانون ازماته وصراعاته.

وأحب ان أشير الى ان القصة التجريدية القصيرة في مصر لم تبلغ المستوى العالمى الا في بعض الفلتات القصصية لقليل من الكتاب، غير ان الاستقرار والتركيز في كتابة القصة التجريدية يبشران بامكانية الوصول الى المستوى المطلوب، فنحن نلاحظ في الفترة الاخيرة حركة قصصية نشطة واعية تحاول اختراق الحدود لتعكس صورة... الانسان المعاصر بالادوات الفنية والتعبيرية الحديثة وهي أمور تبعث على الامل والتفاؤل في قصة المستقبل.

(١) المضمون الفكرى

تكاد تكون المضامين التي تطرحها القصة الحديثة على اختلاف تياراتها متقاربة وان اختلفت في حدتها او تطرفها من أديب لآخر، وان تنوعت وتشعبت ايضا من قصة لأخرى. ويبقى الشكل الذي تعرض فيه القصة، وادوات التعبير واسلوب بناء القصة وتركيبها هي الدلالات الفنية التي تحدد ملامح هذه القصة فيما اذا كانت تجريدية او تعبيرية او رمزية، اما من حيث المضمون فالافكار والقضايا والمواقف التي تطرح عند التجريديين فانها قد تطرح ايضا عند التعبيريين او عند غيرهم حتى وان اختلفت الرؤية أو الحل او اسلوب العرض وما الى ذلك من اعتبارات مبدئية او ذاتية او نفسية تتعلق بالأديب ذاته. فنحن حين نتحدث عن قضية - الموت - مثلا في القصة التجريدية فلا يعني تجاوز التعبيرية له، فربما طرح في معظم القصص على كافة اتجاهاتها وانما نحاول ان نقف على كيفية طرحه عند التجريديين مثلا ومواجهتهم له وموقفهم تجاهه، وتوضيح الأسس الفنية التي يستعملونها عند طرح هذه المسألة.

تعرضت القصة التجريدية الى معظم قضايا الحياة وطرحت قضايا الانسان المعاصر الاجتماعية والفكرية والنفسية والسياسية والحضارية. فكان الاديب التجريدى يطرح قضية او عدة قضايا ينفذ من خلالها الى تكوين موقف من الحياة ورؤية للوجود، وكثيرا ما يكون هذا الموقف مركبا معقدا لأن ذات الانسان المعاصر وهمومه وازماته تفرض ابعاد هذا الموقف وتعقيداته فلم يكن من المعقول ان يعطينا حلا في حين لا حل هناك او يقرر النهاية وهي مجهولة ومحيرة، فنجيب محفوظ في (تحت المظلة)(٧) يعكس لنا صورة جزئية للحياة دون ان يعطي الحل او يقرر النهاية، فالانسان يسقط وينتهي ولكن الفكرة -اي الانسان كفكرة- باقية، والحياة مستمرة لا تنتهي ولا أحد يملك ان ينهي الاشياء الا في الظاهر او الخيال.

والقصة التجريدية كغيرها من القصص تعرضت لنقد الواقع الاجتماعي والعلاقات الانسانية وقضايا الانسان الغيبية والفلسفية، الا انها -القصة التجريدية- تنحو في طرح هذه القضايا منحى تجريديا، فتجردها من دلالاتها الواقعية المألوفة وتستبدل بذلك دلالات ايحائيه او رمزيه تلمح الى الواقع ولا تصرح به، وتشير الى الاشياء دون ان تجعلنا نبحث عما يقابلها في الواقع وانما نشعر أن هذا الواقع المجرد ما هو الا الواقع الذي نعيشه او نتخيله او نبحث عنه، وجزئيات القصة التجريدية تشكل بالتالي كلاً مركبا معقدا للواقع الذي ندور فيه.

وسنحاول ان نقف على بعض القضايا التي تعرضت لها القصة التجريدية في محتواها ومضمونها وقفة تفصيلية من خلال بعض النماذج التطبيقية.

أ - قضايا اجتماعية وسياسية

طرحت القصة التجريدية القصيرة في مصر قضايا الانسان المعاصر الذاتية والاجتماعية والانسانية، فتعرضت للوضع الاجتماعي بكل مشاكله وخلله، وطرحت هموم الانسان المعاصر وهموم البشرية، وقامت بعملية تعرية لكثير من حقائق الحياة وابعاد هذا الوجود.

والاديب العربي يعاني قلقاً حاداً متشعبا، فهو يحاول معرفة جوهر الاشياء واسرار الحياة، وهو ايضا يعاني امراضا اجتماعية اذ يحس أن غالبية من حوله ما زالوا يجهلون ابجدية الحياة، ومن هذه المعاناة المزدوجة والقلق المركب نرى الهوة سحيقة ما بين القاص التجريدي وفئات المجتمع.

ورغم ذلك تمضي القصة التجريدية في طرح همومنا بالاسلوب التجريدي، فتطرح قضايا الحرية والرياء والزيف الاجتماعي... والصراع الطبقي والمواجهات السياسية وتبحث في احيان كثيرة عن قيم ثابتة ومفاهيم مطلقة كمحاولة لوضع الاشياء في أماكنها والحد من انهيار المجتمع الانساني وترديه نحو الحضيض.

- ١ -

فقضية **الحرية** تطرح في معظم آداب الدنيا على اختلاف اتجاهاتها، وكان لها صدى في القصة القصيرة كقضية شاملة تكاد تكون هي حياة الانسان نفسه، فافتقار الانسان المعاصر الى حريته يعني افتقاده لحياته. ولننظر في قصة محمد البساطي (حديث من الطابق الثالث)(٨) حيث يواجه قوى قاهرة تتحكم بمصير الانسان وتسلبه حريته وترميه وراء القضبان والاسوار مقيدا منفيا، فالرجل السجين يطل من نافذة ضيقة ترقبها اعين الحراس والسجانين بدقة وحقد على زوجته التي قدمت لزيارته، فيجري بينهما حوار على شكل صراخ مرتفع فالمسافة بينهما بعيدة، والرجل محاط بالاسوار والاسلاك الشائكة من جميع الجوانب، والجنود يرقبون كل حركة وكل كلمة... وسرعان ما يلوح الحراس بالسياط لانهاء الزيارة. فالكاتب يعطينا صورة مضببة لانسان هذا العصر، الذي يفتقد الحرية، ويعاني الخوف والقهر والغربة في سجن بعيد رهيب، فبينه وبين الناس حجاب كثيف لا يسمعهم ولا يسمعونه، ولا يستطيع ان ينطلق من قيوده ليمارس حريته. ويبقى وحيدا غريبا منفيا باعدت بينه وبين الناس قوى البطش والقهر التي تتحكم بمصائر البشر، وراح الرجل يحلم بالمستحيل، يحلم بالحرية الضائعة والآمال المفقودة في هذا العالم المنهار المختل.

وحرية الانسان هي كيانه ووجوده، فاذا ما فقدها فانه يكون قد فقد كل شيء واصبحت حياته خواء وفراغا، وازمة فقدان الحرية يعاني منها الانسان المعاصر معاناة

قاسية وهي من أشد الازمات التي دفعته الى الاحساس بالخواء واللاجدوى واليأس، ففي قصة (خارج الحدود) لمحمد جبريل نجده متشوقا للحرية. فهو وان سلبت منه فما زال متشبثا بأمل استعادتها او الاحساس بها، وان كان سلفاً لا يستطيع ذلك. ويعلق الأب "جاك جوميه" على هذه القضية في دراسته للقصة قائلا (في هذه القصة تظهر لنا بجلاء فكرة الحرية: اذ يصيح الرجل: اني حر، ولو كان كذلك لما قالها بذلك الوضوح. فسرعان ما يظهر لنا التناقض: أنه حر، فلماذا المكتب والأوراق والجدران الضيقة كأنها زنزانة. فلك زرار قميصه العلوي ورباط عنقه واغلق درج مكتبه ومضى)(٩) فالرجل يحاول الافلات من قيوده، ويحاول الانطلاق في هذه الحياة الفسيحة لكنه لا يستطيع. اذ يحيط به الف قيد وقيد. فظروف الحياة المعاصرة تسلب الانسان حريته وتطمس ملامحه ومن ثم تسمخ شخصيته.

فالأديب يحاول في هذه القصة التي ينحو بها منحى تجريديا ان ينقل الينا مشهداً من حياتنا حيث يجعلنا نحس باننا نتحرك في اماكننا... ونعاني الاختناق ولا نستطيع الفكاك من قيود الحياة وبالتالي فاننا نعمل ما يفرض علينا لا ما نريده.

وتتخذ الحرية طابعا آخر في قصة احمد هاشم الشريف (الطيور)(١٠) حيث تصبح مطلبا يؤخذ ولا يعطى، فيقف بطل القصة موقفا متمردا مطالباً بحريته في اثناء رحلة جماعية يتقيد بها الناس وفق أوامر منظم الرحلة، فهم يسيرون كما خطط لهم ويأكلون حسب الاوامر ويفكرون في حدود ما رسم لهم. فالفرد منهم لا يملك حرية الاختيار، غير ان أفراد الجماعة يغمرهم احساس بالتمرد على ما فرض عليهم (وكنت لا أعرف الطريقة التي يفكر بها منظم الرحلة، ولا كيف يختار الاماكن التي نزورها، كنت لا اعرف، واود لو قابلته لمناقشته في ذلك، ثم عرفت رأي الباقين اذ لا يمكن أن يجبرنا على شيء لا نرضاه)(١١).

فالرجل يحاول الخروج على الطريق الذي رسم له دون ارادته، ويحاول ان يتحمل مسؤولية اختياره لعمله وتفكيره والطريق الذي يسلكه (فلو ان الرحلة بدون منظم لكانت اجمل)(١٢) يود ان يشعر بوجوده وبممارسة حريته، فهو يضيق ذرعا كلما تكالبت عليه القيود وسلبته حريته وحق اختياره (وقلت لنفسي: اذا استمرت هذه المضايقات تلاحقني، فسوف اشنق نفسي)(١٣)، فهو يفتدي حريته بنفسه ويريد اعادة بناء الاشياء كما يرغب لا كما تفرض عليه. والانسان المعاصر يواجه عالما ضخما اقوى منه بكثير، وحياة معقدة متناقضة، ومن المفروض الا يساهم الانسان في تدمير العالم حين يفشل في اصلاحه. فالرجل في هذه القصة يحس انه مقيد وان المجتمع يسير في طريق لا يعرف نهايتها، كما انه لم يكن له الخيار فيها، لكنه يرفض الخضوع وينطلق الى موقع آخر بحثا عن حريته (ووجدت من العبث ان ابقى في الفندق لكي استرخي، فدفعت الباب ووجـــــدت

نفسي في الشارع)(١٤) حيث ادرك في النهاية ان حريته تنتزع انتزاعا، وان لا ينتظر من يمنحه اياها.

- ٣ -

ومن القضايا التي طرحتها القصة التجريدية، قضية الطبقية أو **الصراع الطبقي** والمادي في المجتمع الانساني بشكل عام والمجتمع المصري بشكل خاص.

فالصراع الطبقي كان موجودا قبل ثورة ١٩٥٢ في مصر واستمر بعدها ايضا، وقد خفف الاتجاه الى الاشتراكية من حدتها الى حد ما، الا ان الحل الاشتراكي لعوامل عديدة- لا مجال لذكرها- قد فشل في الغاء الطبقية والحد من الصراع ما بين طبقات المجتمع.

وقد واجه الانسان المصري ظروفا مادية قاسية وصراعا طبقيا مرهقا وتناقضات اجتماعية لا حد لها. وفى دراستنا لبعض القصص القصيرة المعاصرة نحس هذا الصراع، إذ تبلورت فيها مشاكل عديدة كان الصراع المادي يلعب دورا كبيراً في تضخيمها، ففى مجموعة الاديب الشاب يحى الطاهر (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)(١٥) يطرح الكاتب قضية الانسان المهزوم في القرن العشرين ماديا وروحيا، فهو يستغرب ويندهش من كون الانسان معدما جائعا في عصر الحضارة والتكنولوجيا. ونظرة في قصص هذه المجموعة نقرأ عدة قضايا: يقول بطل (ثلاث شجرات...) بسخرية مريرة لاذعة (صرخت: لماذا يموت الأدمي من الجوع!! الآدمي يموت من الجوع)(١٦). وفي قصته (قابيل الساعة الثانية) يقول (الآدمية لا تباع)(١٧) ويضيف بحسرة (اليوم يباع الادمي بالتراب... التطور يا مولاي)(١٨) ويصاب بلحظة ذهول أو صحو أو تحد فيصرخ: (الحق يؤخذ ولا يعطى... اللى عايز حاجة يأخذها)(١٩) وفي قصة أخرى يبلغ الصراع ذروته ويحس البطل بالهزيمة والتناقض والعدم وينتهي إلى الانتحار كما يتضح في قصته (٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت)(٢٠).

كذلك تتكرر المأساة المادية والصراع الاجتماعي في مجموعته الاخرى (الدف والصندوق)(٢١). لكنه في هذه المجموعة يتعرض لهموم الانسان المعاصر من جميع جوانبه الاجتماعية والفكرية والنفسية، وقد تمكن في هذه المجموعة من الاسلوب التجريدى في القصة القصيرة، فجاءت متماسكة عميقة ناضجة.

والمشكلة المادية محطمة للانسان مدمرة لكل طموحه وآماله اذا ما تحكمت بحياته وقيدته من جميع الجهات، وقد تصبح دافعا للانحراف واللامبالاة فيتحول الانسان الى عامل هدم لا عامل بناء في المجتمع. ويطرح وحيد حامد هذه القضية في اكثر من قصة في مجموعته (القمر يقتل عاشقه)(٢٢)، وكذلك مجيد طوبيا في مجموعته (الايام

التالية)(٢٣). وعشرات القصص الاخرى التي تعرضت لهذه المسألة، وتوافرت فيها خيوط القصة التجريدية، مما جعل مشكلة الفقر والضيق المادي يشار اليهما تلميحا وتضمينا في القصة المعاصرة، خاصة وأن هذه المشكلة وفى مصر بالذات يعاني منها الكثيرون بطريقة بشعة محزنة.

- ٣ -

وقد واجه الأديب في مصر **صراعا سياسيا** حادا مستمرا، وكانت الأحداث التي تتابعت على البلد من صميم قضايا الانسان المصري، فخيرها يعود عليه وشرها يرتد إليه ايضا، وقد عانت مصر أزمات سياسية قاسية في الفترة الأخيرة وكان اسوأها هزيمة ١٩٦٧ التي كانت جرحا بليغا في ضمير الانسان العربى وفي نفسية الأديب بشكل خاص، وإذا اضفنا الى ذلك الصراع الايديولوجى في الداخل والصعوبات في تطبيق الاشتراكية، والتحايل على القوانين، والقلق العام... نكتشف أخيرا أن الانسان في مصر كان يشعر بتمزق فكري وضياع وقلق بعث في نفسه نوعا من الأسى والمرارة حينا، ونوعا من الرفض والمواجهه حينا آخر، وهذا يتضح في القصص التي ظهرت بعد عام ١٩٦٧.

فنجيب محفوظ وهو أكثر من يهتم في أدب السياسة، طرح قضايا سياسية عديدة في مجموعاته الأخيرة كما نرى في (تحت المظلة)(٢٤) في أكثر من قصة. اما في مجموعته (الجريمة) فتكاد تكون جميع قصص المجموعة ذات صبغة سياسية وهي تلتزم خطا سياسيا معينا، والمجموعة لا تتطرف في التجريد وانما هي في اغلب الأحيان تميل الى الاسلوب التعبيرى او الرمزى ولكنها في أحيان أخرى تنحو منحى تجريديا معتدلا، حيث نراه يكثر من الرمز ويحاول تجريد الواقع من الاحداث التي تدور فيه ويلبسها ثوبا ايحائيا عن هذا الواقع المتناقض، ويتضح ذلك في قصصه: (الحجرة رقم ١٢)(٢٥) حيث يطرح قضية فلسطين، وقصة (الطبول)(٢٦) و (العري والغضب)(٢٧) و (المقابلة السامية)(٢٨) والجريمة)(٢٩) وكلها تتضمن مواقف سياسية تعكس الاوضاع العامة في مصر وما تعانيه من أزمات ايديولوجيه وسياسية داخلية وخارجية.

وطرق كثير من الادباء باب الصراع السياسي، فأبو المعاطي ابو النجا يتعرض لهزيمة ١٩٦٧ وابعادها النفسية والاجتماعية في المجتمع في قصة (الاعرج)(٣٠) من مجموعته (الوهم والحقيقة). ثم يستوحى التاريخ السياسي للتعبير عن واقع سياسى معاصر في قصته (الصواب والخطأ) في المجموعة نفسها.

وكذلك يطرح يحي الطاهر في قصته (ثلاث شجرات تثمر برتقالا)(٣١) القضية الفلسطينية بكافة أبعادها، محاولا البحث عن الحقيقة الضائعة وسط الصراع والانقسامات السياسية والعقائدية التي لا نهاية لها في عالمنا المعاصر، ويطرح الكاتب هذه المأساة من خلال بعض الافراد الذين يتساءلون عن حقوقهم في الحياة والعيش فوق ارضهم بسلام

وأمان. وأشير هنا الى أن القصة تميل الى الرمز ولا تخلو من البصمات التجريدية على الرغم من تعبيريتها.

- ٤ -

ويعاني الأديب صراعا عاطفيا شاقا في حياته العامة والخاصة، والعلاقات العاطفية من أكثر العلاقات الانسانية تأثيرا في حياة الفرد، وهي أكثر حدة وتأثيرا وتعقيدا في حياة الأديب، فقضية الرجل والمرأة قضية قائمة منذ الأزل والعلاقة القائمة بينهما من أخطر العلاقات الانسانية. فالحياة بشكل عام تقوم- كما يقال- على ركنين اساسيين هما: رجل وامرأة، وتختلف المفاهيم حول طبيعة العلاقة العاطفية التي تقوم بينهما، من حيث قوتها، مداها، خلودها، فهل يمكن لعلاقات الحب والعاطفة أن تخلد أو تستمر حتى النهاية؟ وهل يمكن ان تكون مطلقة؟ أم أن العلاقة مجرد مشاعر متغيرة تلعب الأحداث والظروف دورا في تلوينها وتحويلها؟ والى أي مدى تستطيع أن تصمد امام الاشياء، وماجوهر هذه العلاقة التي تدفع الانسان احيانا الى اليأس والموت وتدفعه احيانا الى القمة والاستمرار؟ كلها تساؤلات تطرحها القصة التجريدية، وتحاول ان تغوص الى أعماق الانسان واغوار نفسيته والى عالم اللاشعور لتعكس لنا ابعاد هذه العلاقة وطبيعتها وماهيتها.

وكثيرا ما تتخذ المرأة في القصة التجريدية دلالات ابعد من انها مجرد علاقة عاطفية او علاقة حب بين رجل وامرأة كما كان يحدث في القصة التقليدية، ففي قصة (الصعود والهبوط)(٣٢) لنعيم عطية تصبح العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة رمزاً للعلاقة القائمة بين الانسان والانسان منذ الازل او رمزا للعلاقة القائمة بين الرجل والمرأة على مر العصور. فالكاتب في هذه القصة التجريدية ينقلنا الى زمان غير محدد والى أماكن مجردة واحداث غريبة، ويرصد احداث هذه العلاقة بدقة، فالرجل ينقذ امرأة غريقة كانت تستنجد به، وتدور الاحداث ويصبح الرجل غريقا ثم يستنجد بالمرأة لتنقذه، اما عملا انسانيا واما رداً للجميل حيث انقذها في السابق. الا أن المرأة تهمله وتتركه يغالب الموت حتى يغرق.

وفي هذه القصة -كما يبدو- بعدان اواحتمالان: اولهما ذاتي وهو شعور عنيف يدور في اعماق امرأة مهزومة على شكل صراع قاتل لا ينتهي الا بالانتقام. وثانيهما انساني وهو طرح المشكلة المزمنه التي يعاني منها الانسان، حيث نراه لا يفكر خارج نفسه، فهو اولا والطوفان لمن بعده، وحال الانسان المهزوم تختلف عنها حين ينتصر، ويختلف ايضا حين يكون في الحضيض عنه في القمة او حين يكون متسولا ويصبح ملكا، او رئيسا ومرؤوساً... وكل هذه المفارقات علامات سيئة خطيرة في العلاقة القائمة بين الانسان والانسان. فالمرأة في قصة (الصعود والهبوط) التي أنقذها الرجل، تصرخ في الرجل الذي

اصبح غريبا وهو يستنجد بها (انى ألف شعري)(٣٣) وحين كان يقاوم مأساة الموت كانت (تتمنى ان يغرق كل الرجال)(٣٤)، وكأن الكاتب يعطينا صورة للعالم المعاصر وللعلاقات الانسانية المتفهقرة والمنهارة، حيث انهارت القيم وانقطعت الصلات بين البشر، ومات الانسان بيد الانسان نفسه. فحين كرهت المرأة -في القصة- رجلا معينا في الماضي، كرهت كل الرجال فيما بعد، وتضاعفت الكراهية حتى أعمتها عن المعقول واللامعقول، وبلغت الكراهية والانتقام في أعماقها الذروة حين أعمتها عن الذي انقذها ايضا وقتلته، وكأنها قتلت في ذلك شهوة الانتقام في أعماقها، ووضعت حدا لصراع رهيب ملأ كيانها. فحين كرهت المرأة كل شيء ولاحت الفرصة للانتقام لم تقتل هذا الرجل بعينه وانما قتلت فكرة دائرة في اعماقها يمثلها هذا الرجل. والكاتب يشير ضمناً الى العلاقة المتردية في مجتمعنا المعاصر وان اتخذت القصة طابعا غريبا او غير معقول فانها تنذر بالخطر الذي يهدد العلاقات الانسانية بالاندحار والسقوط.

وقد تتعمق علاقة الحب والعاطفة بين رجل وامرأة الى درجة لا يستطيع معها طرف أن يتجاوزها، فاذا ما حصلت صدمة عاطفية فان ردة الفعل تكون في كثير من الأحيان مدمرة او باعثة على الصرع او الجنون او الهستيريا كما حدث لدى كثير من أدباء الغرب.

ومثل هذه العلاقات نراها على شكل كابوس رهيب يعاود صاحبه كل يوم في قصة نعيم عطية الأخرى (الحب الكابوسي)(٣٥) حيث تسيطر على كيانه علاقة حب قوية مفقودة ولكنها تعاوده في احلامه ككابوس مخيف، فهو لا يستطيع نسيان تلك العلاقة التي تملكته مع رفضه لتلك العلاقة في ظاهر الأمر، لكن لا وعيه يختزن قوة هذه العلاقة التي تسيطر عليه وتتبدى له في نومه كحلم رهيب مميت، فصوت امه الذي ينبعث من بعيد يعري - بطريقة رمزية- الزيف والأوهام في حياته وصوت زوجته يعيد اليه ذكرى البقاء... لكن الزوجة لا تستطيع الاستمرار معه فتتركه وتخرج صارخة: (لا استطيع... لا استطيع... لدى رؤية القط الاسود في البيت)(٣٦).

فهذه العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة تعكس صورة مركبة ومعقدة للعلاقات الانسانية بين الفرد والفرد او بين الفرد والمجتمع الانساني بشكل عام، وتوضح صراع العواطف الكامنة في أعماق الانسان التي تمزق كيانه في كثير من الاحيان وتفقده الطمأنينه والارتياح الى الأبد.

ويتجاوز ابراهيم أصلان كل حدود العلاقات العاطفية، ليمضي مع العلاقة إلى النهاية حتى يقف متسائلا حائرا بعد رحلة حب دامت طوال العمر، ليطرح السؤال المزمن الذي يفتقد الرد المقنع: وماذا بعد؟ وما مصير تلك العلاقة؟ وما نهايتها؟. ففي قصته (وقت للكلام)(٣٧) من مجموعته (بحيرة المساء) يلتقي شاب بفتاة في مقتبل العمر ويقفز الكاتب الى مرحلة قادمة لامحالة ويتجاوز عنصر الزمان ويجرد من الشابين شخصين

عجوزين وكأنه يرقب هذا المصير المحتوم، ليضعنا وجها لوجه امام لا جدوى العلاقات وخواء الدنيا وان كل شيء في حياتنا اقرب الى الوهم او اللحظات العابرة، وكأن حياتنا حلم يمضي بلا عودة، فالرجل أرق يفتقد التفاهم وكأن بينه وبين العالم ستاراً سميكاً (الزجاج... انه يمنع كل الاصوات... انه منظر الدنيا بالخارج يشبه السينما الصامته) (٣٨). فالكاتب لا تهمه الاحداث قدر ما تهمه الحياة ذاتها من خلال ابعاد هذه العلاقة العاطفية ومداها ونهايتها، وهو يحس بالقلق واليأس لما ستؤول عليه تلك العلاقة حين تنقطع جميع الخيوط بينهما، وكان جميع العلاقات الانسانية معلقة بخيط منتظر التلف مع مرور الزمن، فالرجل قد دهش لطبيعة الحياة ومجرى الاشياء، فهو يغوص فيما وراء علاقة الحب القائمة بين رجل وامرأة، اذ ما مصير هذا الحب الجازف مع مرور الزمن؟ انه يمضي الى شيخوخة محزنة تبعث الكآبة والالم في النفس، وكأن الكاتب يحتج على نظام الحياة، ويلمح ان في وجودنا خللا مادامت الحياة تجري على هذا النحو. وكأنه بهذا الموقف اليائس يستذكر من قال: (نلتقي ثم نفترق ثم نقاسي الاحزان، كقليل من الشمس في الماء البارد).

** ** **

فالقصة التجريدية ليست بعيدة عن واقعنا الاجتماعي والانساني، وليست تهويمات او شطحات في الخيال، وانما هي تعرض قضايا ومواقف من صميم حياتنا المعاصرة، وهي حين تميل - احيانا- الى عسر الفهم او التعقيد فلأن حياتنا اصيبت بهذه التعقيدات بل ان اعماقنا وما يدور بها من مشاعر خفية لم يدركها الانسان على الوجه الأكمل لهي أكثر تعقيدا وغموضا مما يكتب في القصة التجريدية التي طرحت هذه القضايا الكامنة في اغوار النفس البشرية كنوع من الموازنة ما بين حياتنا العميقة والمستوى الفني للقصة التي تطرح هذه الحياة، او كنوع من الارتباط او الذوبان أو الالتحام ما بين المضمون والشكل في العمل الفني.

ب- قضايا فكرية وفلسفية

من سمات الادب التجريدى اهتمامه البالغ بقضايا الفكر والفلسفة، او اتخاذ موقف فلسفي تجاه ظواهر الوجود وقضايا الحياة. وقد حاول كثير من الفلاسفة الأدباء طرح نظرياتهم الفلسفية في أعمال ادبية مختلفة، كما يتضح في كتابات "سارتر" و "سيمون دى بوفوار" الروائية والمسرحية، وفي مؤلفات "كولن ولسون" الأدبية والنقدية... وغيرهم. فالفلسفة تستعين بالادب احيانا لبلورة النظريات المجردة وتجسيدها وتقريبها إلى الأذهان.

وقد تأثر أدباء القصة القصيرة في مصر بالنظريات والمفاهيم المختلفة التي أعتنقها ادباء الغرب وفلاسفته، وكان لها صدى واضح قوي في أعمالهم القصصية. فكتابات ابو المعاطى كثيرا ما تميل الى طرح الفكر الوجودي الذي تبناه "سارتر" والوجوديون الغربيون. وكانت اعمال نجيب محفوظ والشارونى تنحو هذا النحو في الفترة الأخيرة، وتأثر كثير من ادبائنا بمواقف "كامو" وتجربته في الاغتراب والانتحار، وأعجب آخرون بشخصية الفرد المكافح عند "همنجوى" الذي كان (يتمنى ان يقول وداعا للسلاح ولكنه لا يملك الا أن يقبض على السلاح ليقاتل)(٣٩)، وتأثروا بفكره واسلوبه ايضا (ووجدت فكرة "كامى" من حيث الغربة خير تعبير لها في قصص بهاء طاهر... ونفذ الى جوهر اسلوب "همنجوى" -وشخصياته دائما مجروحة فهي في صراع جسدي وصراع نفسي تواجه الحياة وتواجه الموت- سليمان فياض ويحى الطاهر ومحمد البساطى)(٤٠). وكانت مواقف "بيكيت" ومفاهيمه في العبث واللامعقول قد انتقلت الى قصاصينا بشكل واسع، فجاءت بعض من قصص مجيد طوبيا ومحمد حافظ رجب وابراهيم اصلان متأثرة بأدباء اللامعقول في الغرب.

وتناثرت قضايا الفكر والفلسفة في قصتنا القصيرة، واختلفت اتجاهاتها الا انها لم تشكل عند احدهم نظرية فلسفية شاملة للحياة والوجود، ولم تتضح عند احد منهم الرؤية المتكاملة لمذهب من المذاهب المعاصرة، وانما كان الأمر مجرد تأثر بنظرية حينا والعدول عنها حينا آخر، والأديب العربى متنوع المواقف -في أغلب الاحيان- فمن القليل النادر ان نعثر على اديب معين يعتنق ايديولوجية محددة او نظرية فلسفية متكاملة ثم يطوع فنه لبلورتها واثباتها، وانما نراه غالبا- متقلب المفاهيم متذبذب المواقف سواء كانت مواقفه الأجتماعية والايديولوجية او مواقفه الفكرية و الفلسفية وربما تلعب الظروف الحياتيه المختلفة دورا هاماً في ذبذبة هذه المواقف وتغييرها الا أنها تبقى ظاهرة غير سلبية في حياة الفنان وفى تاريخ المجتمع(٤١).

وقد وجدت هذه القضايا الفلسفية والميتافيزيقية من يعبر عنها من كتاب القصة القصيرة، ولعل قضية الموت، وما نتج عنها من قضايا في الوجود والعدم والقلق الفكري،

هي أبرز هذه القضايا المطروحة.

- ١ -

فلسفة الموت: فالموت من أصعب القضايا التي واجهها الانسان قديما وحديثا، وأشدها هولا واكثرها غموضا، فهو لغز محير لا لأنه ينهي حياة الانسان بالشكل الحتمي فحسب وانما للتساؤلات الهائلة التي تعصف في أعماق الانسان حول هذه المسألة: ما بعد الموت، جوهر الموت، اسراره وماهيته... تساؤلات لا تنتهي وجدت منذ بدأ الانسان بالتفكير ولم تتوصل البشرية الى رأي يقيني قاطع يكشف عن كنه الموت وجوهره، ووجدت مذاهب فلسفية ومواقف دينيه مختلفة في تعليل هذه القضية ومواجهتها فوجدنا "تولستوى" يرضى بالحل الدينى، و "مورافيا" بالجنس، و "كامو" و "همنجوى" - في مرحلة متأخرة - و "ما ياكوفسكى" و "بافيزيه" بالموت نفسه او بالانتحار - مع تجاوز الظروف الغامضة المحيطة بعمليات الانتحار تلك - اضافة إلى عشرات الادباء والمفكرين الذين وقفوا مواقف مختلفه ومتباينه من الموت، والغالبية العظمى من الادباء تعيش مرحلة قلقة متأرجحة بين اليأس والأمل بين الصمود والانهيار وتشعر بمعاناة قاسية تحاول أن تتجاهل حقيقة الموت القادمة ولكنها لاتستطيع فتقع فريسة للألم والتمزق والعبث في مواجهة شبح المأساة.

وسنحاول التعرف على موقف ادبائنا من الموت، ونظرتهم اليه ومواجهتهم له من خلال قصصهم ذات الطابع التجريدي.

فيوسف الشاروني في مرحلة متأخرة يعاني قلقاً وجودياً في أعماقه، فبعد رحلته الطويلة في ميدان الحياة والادب، راح يطرح هذا السؤال: اذا كان الموت قادما لامحالة فماذا نفعل؟! فلنستمع اليه في هذا الحوار النفسي (في كل عام... في كل شهر في كل اسبوع وفى كل يوم أجدنى موجودا فأحمد الله لأنى ما أزال اتنفس)(٤٢) هناك اذن خوف رهيب وصراع يدور في اعماقه ويهدده، فالموت سيقضي عليه فجأة ان لم يكن في هذه اللحظة ففي اللحظة التالية. ففى قصته هذه (لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان)(٤٣) نراه يهجس بهلوسات وجودية - ولنلاحظ عنوان القصة - واضطرابات نفسية مضنية، فالرجل يحاول اخفاء علاقة محرمة بينه وبين ام وابنتها، طيلة حياته، لقد عاش قلقا هاذيا وداهمته احاسيس وتخيلات وهواجس الى حد الذهول والهذيان (لم اعد اميز بين الخطأ والصواب)(٤٤)، ويعيش قلقا قاتلا ينتظر شبح الموت الذي لا يفارق خياله لحظة واحدة، فحياته مهددة وممزقة حتى ليستغرب ان يصحو في اليوم التالي ويجد نفسه على قيد الحياة، وهذه هي مأساة الانسان المعاصر الذي يسير خطوة ويتوقع نهايته المحتومه في الخطوة التالية، فهو لا يهدأ ولن يطرد شبح القلق مادام على قيد الحياة.

ويقف الأديب عاصم جاد الله موقفين مختلفين امام الموت، موقفا استسلاميا يائسا، وموقفا رافضا شجاعا في قصتيه (الى الشمس في جنازة)(٤٥) و (كلاب عم مرزوق)(٤٦) من مجموعته (الى الشمس في جنازة). ففي قصته الأولى يقف رجل وسط الميدان الواسع يرصد جنازة لثلاثة من الشبان الجنود، ويصف مراسيم الجنازة بدقة متأنية بطيئة الى أن تختفي حشود الناس وتختفي الجنازة، فيقف وحيدا عاجزا مستسلما ثم يخاطب الشمس (قد أصلب نفسي تحت سمائك... قد الهث... أقفز... أصيح... لكني الآن ركعت استجديك... آه لو تستطيعين غسلي بشعاعك، لو تصهرين كل الاشياء في صدري)(٤٧) انه ينهار امام الموت لأنه لا يستطيع عمل شيء لرد الموتى، فهم شباب لم يمهلم الموت، تسأله أمرأة في الطريق عن الموتى فيجيب بحسرة:

- (شباب يا حاجة
- كثير؟
- ياكبدي..)(٤٨).

تلك هي المأساة، ما معنى حياتنا اذن بعد ذلك، او حتى قبل ذلك؟ ثم يصمت الرجل متألما مقهورا الى أن يباغته شعور عنيف بالتحدي والمواجهة وهو شعور أشبه بلحظة الصحو أو الاعتزاز بالنفس في مواجهة المأساة حين وقوعها، ويتجلى هذا في قصته الأخرى (كلاب عم مرزوق)(٤٩) فبطلها شيخ يعمل على عربة تجرها ستة كلاب، وتقع المأساة ذات يوم فتصطدم سيارة كبيرة بالعربة والكلاب والعم مرزوق وتحطمهم إلا أن العم مرزوق يصرخ وهو يقاسي سكرات الموت (لا تنظر الي هكذا فأنا لا أخشى الموت)(٥٠). انها لحظة مواجهة حقيقية للموت، ويرفض ان ينظر اليه احدهم بعين العطف والحزن، فالموت لم يكن قاسياً أكثر من قساوة الحياة ومرارتها. ويرسم الكاتب صورة بشعه للموت ولشراسة الحياة التي تنتهي على هذا النحو- فالعم مرزوق شيخ رسم التاريخ على وجهه شكلا لقساوة الزمن وكأنه (صورة اسطورية لوجه من الطبيعة البدائية، منحوت بدقة من صخور صلبة بآلة حادة مدببة)(٥١). وعلى الرغم من كل هذا فإنه يتحدى ويكافح وكأنه شيخ "همنجوى" الذي قاوم سمك القرش في قصته (الشيخ والبحر)، والعم مرزوق يواجه الموت بشجاعة فان قال بطل (الشيخ والبحر): (قد يدمر الانسان ولكنه لا ينهزم) فالعم مرزوق يقول بكبرياء (انا لا أخشى الموت)(٥٢) ثم يضيف: (اراك شاحبا ومترددا تغذ جيدا وقل ما تحب ولا تخف)(٥٣) فلقد عرك الحياة وعاشها بحلوها ومرها. ورأى أن يحافظ الانسان على ماديتها وروحانيتها كي يستمر (عليك بالقراءة وشرب اللبن)(٥٤) من غير استكانة او تراجع.

فهاتان صورتان للموت طرح الكاتب فيهما نوعين من المواجهة، مواجهة يائسه وأخرى جريئة، وصور الموت في مجموعة عاصم جاد الله متكررة وهي تكشف عن

معاناة قاسية عاشها الاديب في مواجهة قدرية الموت وحتميته، وتظهر احيانا احتجاجا مشوبا بمرارة وحزن لبداية الانسان ونهايته. وتقول سهير القلماوى في تقديمها للمجموعة (كذلك نجد المأساة الانسانية الكبرى، مأساة الموت وعلاقته بالحياة وامتزاجه بها امتزاجا عضويا معمليا تجلى في قصة (القادم من العالم السفلي) كما تجلى في منظر الانتحار في قصة (نشيد الغرفة الحمراء) هناك دائما حياة وموت ميلاد ووفاة يختلطان اختلاطا عجيبا هو من سر الحياة)(٥٥) فالكاتب يجعل من الموت مأساة تدور حولها معظم قصصه مما يجعلنا ندرك فيما بعد ان بطل قصصه تلك هو الموت نفسه.

ويتخذ الموت طابعا جنونيا في قصة محمد البساطي (حكايات لرجل فوق السطح)(٥٦) من مجموعة (حديث من الطابق الثالث) حيث نرى رجلا قلقا هاذيا تجتاحه هلوسات فكرية قريبة من الغثيان والهستيريا (يوم مات قال : لا تخافوا انا معكم.

- لم نصدق انه يمكن ان يكذب
- هل حدث؟
- لا .... لم يكذب)(٥٧).

انه يضع حدا لحياته التي لا تطاق بالانتحار... وتتصاعد مشاعر الموت الى الحد الاسطوري (كان قرص الشمس متوهجا، حملقت نحوه ثم سقطت ميتة)(٥٨). فالانسان في مواجهة حقيقة الاشياء - في احيان كثيرة- يتحطم، وكأنه -أي انسان هذا العصر- لم يقو على مواجهة حقيقة حياته وحقيقة عالمه، فحين يفاجأ بها فانه ينهار خاصة اذا ما عاش فوق السطح ثم رأى القاع، أو داخل السطح في يوم من الايام.

أما الموت الذى يتسببه الاحساس بالقهر، فقد طرحه يحي الطاهر عبد الله في اكثر من قصة في مجموعتيه (ثلاث شجيرات) و (الدف والصندوق)، فهو يضع حدا لحياته في قصته (٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت)(٥٩) حين تكالبت عليه جميع ظروف الحياة وعجز عن مقاومتها، وفي مجموعته الاخيرة (الدف والصندوق) تصبح رؤية الكاتب اكثر شمولا وعمقا، وتصبح له رؤية تجاه الموت أو فلسفة خاصة حوله. ويقول ادوار الخراط في تقديمه للمجموعة: (اما الموت في هذا العالم فهو الطرف الاخر المحتوم من عملية جدلية وميتا واقعية لا تنتهى ابدا، بين النشوة بالحياة وحتمية نزول الموت. وليس الموت هو انتهاء يضع خاتمة لحياة فردية، بل هو حلقة من سلسلة الأفعال وردود الافعال، أو على الاصح سلسلة من الاقدار والاقدار المضادة)(٦٠) فيحي الطاهر اضناه البحث عن ماهية هذه الحقيقة دون جدوى، واقتنع اخيرا بان عملية الموت كعملية الحياة كلها امور فرضت على الانسان وعليه ان يتحملها جميعا، وهو رأي فلسفي اقرب الى وجودية سارتر وفلسفته تجاه الموت حيث يقول (علينا ان نعيش عصرنا مهما كان

عظيما او فظيعا لأنه في النهاية محسوب علينا)(٦١) ويحي الطاهر بدقق في وصف الموت، وكأنه مشهد تصويرى رهيب، فحين نطالع قصته (الدف والصندوق)(٦٢) فانه يبادرنا بصورة شاحبة رهيبة مليئة بالرمز والايحاء عن الموت (سمكة ميتة كانت طافية فوق سطح الماء -فجأة- انقض طائر نهرى، حملها بين مخالبه وطار، وعاد ماء النهر يتماوج بلمعة الذهب وحرارته)(٦٣). فهو يبدأ قصته او مجموعته بالاحرى بهذا المشهد الذي يصور حياة الانسان منذ بدايته حتى نهايته، فالموت ينقض على الانسان في اى وقت ثم يرحل به بعيدا الى حيث المجهول (حملها بين مخالبه وطار... وعاد الماء...) ثم تمضي الحياة كما كانت. وبقدر ما في هذا المشهد من يأس وشحوب وحسرة بقدر ما فيه من رفض واحتجاج على طبيعة حياتنا ونظام هذا الوجود.

أما في قصته (الموت في ثلاث لوحات)(٦٤) فانه يعكس لنا دورة الحياة التي يعيشها الانسان، وكيف ان الموت يأتي ليأخذ الطفلة الصغيرة والرجل الشيخ وزوجته من غير تفريق (ها هو بخيت البشارى ممدد على سريره الذي صنعه بيديه من جريدة النخل، المرض المكروه أقعده من عامين)(٦٥). وفى اللحظة الاخرى تصرخ المرأة في وجه الموت الذى سيختطف الطفلة (لا.. لا.. انها لا ترحب بك.. لكنها صغيرة وغير قادرة على مواجهة الألم)(٦٦). وفي اللوحة الثالثة نرى الام التي فقدت زوجها وطفلتها وقد اعياها اليأس والحزن وقاربت الجنون ثم لاذت من الموت بالموت (... ولكنها ستحتمي بهذا الذي يقف فوق رأسها، وابتسمت (حزينة) للرجل الكبير الجسم الاسود العارى المكشوف العورة)(٦٧) وكان هو الموت.

ثم نرى صورة بشعة وشرسة للموت في قصته (الجثة)(٦٨). (وسط شجيرات العدس الصفراء الكثيفة المتشابكة ترقد الجثة لرجل في الحادية والخمسين من عمره، الرأس مفصول عن الجسد، بضربة، واحدة قوية مباغتة أتت من الخلف، واستخدمت البلطة كأداة وكانت ذات يد خشبية قصيرة وسلاح من الصلب الاسود المسنون جيدا، هذا بينما بات سلاح البلطة ليلة في العراء تحت قمر مكتمل داخل اناء فخارى مملوء بالسم القاتل ومرسوم على سطح الاناء الخارجي جمجمة بدم ذبيحة بشرية)(٦٩). وحين نتجاوز سبب الموت الخرافى في هذه القصة، فان الكاتب يرسم صورة صارخة للموت العنيف سواء بطرقه القديمة او الحديثة، سواء كان موتا قدريا أو موتا بيد الانسان نفسه وكلها صور رهيبة لنهاية محتومة... ينتظرها كل حي.

ويواجه احمد هاشم الشريف مأساتين، الاولى أسوأ من الثانية وهما: الحياة والموت. فالانسان المعاصر واقع بين قوتين كلاهما مرهق ومرير، الحياة بكل ثقلها وألمها ومرارتها، والموت بكل شراسته وآثاره ومآسيه. فبطل قصته (الامير والبحر)(٧٠) يواجه الموت ويدركه، فمنذ البداية يعرف الخاتمة (نعرف اننا غرقى)(٧١) فهو يسير في طريق ضيق ويعرف ان الموت سيدركه، عاجلا أو آجلا ولن يهرب أحد مهما ارتفعت من حوله الأسوار

(وظل المنزل بطوابقه التسعة صامدا بعض الوقت ثم غطاه زبد البحر)(٧٢) فيد الموت طويله لا تبقي ولا تذر، يذهب جيل ويأتي جيل والتاريخ رواية طويلة والموت ختام كل فصل. غير ان الحياة مستمرة والزمن يمضي، بموت الانسان كفرد ويبقى كفكرة، ويشعر الكاتب بلا معقولية الاشياء ثم يهذي (نحن الغرقى... نحن الغرقى)(٧٣) انه يحدس بالموت الذي يحيق بالبشرية ويرى المركب الانساني يغرق تحت ناظريه ولا يستطيع ان يفعل شئيا، فالعالم من حوله ينهار ويغرق... الرجل يحس بالشقاء والالم في حياته وفي مماته فهو بين شرين أو عذابين، هذه الحياة وهذا المجتمع بكل قوانينه وفوضاه وجرائمه، وهذا الموت الذي يقتحم السدود والأسرار ويهدد الانسان في كل لحظة. والكاتب يصور انهيار الانسان بانهيار العمارات الشاهقة في قصته (عابر سبيل)(٧٤) وهاهو يصوره بالغرق في بحر متلاطم في قصته (الامير والبحر) وبطل احمد هاشم الشريف في هذه القصة محاصر بالموت والحياة وبقوانين المجتمع وهو قريب من هذه الناحية من (غريب)(٧٥) كامو حيث وقع بين القانون والواقع بكل ثقلهما من جهة، وبين الطبيعة والاقدار بكل اسرارهما من جهة أخرى، وبطل احمد هاشم الشريف يحس انه في عالم قاتل وقتيل، ومجرم وضحية، وان مسرحية وجوده لا بد ان تنتهي مهما طالت فصولها.. وقد ادرك مأساة وجوده ونهايته.. فكتب عليه الشقاء، وما اتعس ان يدرك الانسان تلك المأساة.... فتغدو حياته خاوية جافة بلا معنى.

فقد كان لأدبائنا وجهات نظر مختلفة تجاه الموت، وقد تعمق كثيرون في فلسفة الموت وتناولوا هذه القضية بكل ابعادها وانواعها -الحضارية والغيبية- وطرحت مشكلة الموت في كثير من القصص التجريدية، وأمثلة ذلك كثيرة كما يتضح في قصص نجيب محفوظ (تحت المظلة)(٧٦) و (النوم)(٧٧) و (الجريمة)(٧٨) وفي قصة ابو المعاطي (وقت الزوال)(٧٩) وفي قصة (قابيل في نزهة)(٨٠) لوحيد حامد وقصة (حكايات حول حادث صغير)(٨١) لعبد الحكيم قاسم وقصة (لا يذكر البداية)(٨٢) لمجيد طوبيا. وعشرات القصص القصيرة الاخرى.

- ٢ -

الوجود والعدم: حين صدر كتاب "جان بول سارتر"، (الوجود والعدم)(١٩٤٣)، ثم حاول ارساء نظرياته الوجودية في مسرحياته وقصصه ومؤلفاته النقدية، زاد اهتمام الأدباء والمفكرين في هاتين القضيتين، واصبح موضوع الوجود والفناء موضوعا تطرحه المرحلة الحضارية في هذا العصر بهذه الكثافة بسبب الرغبة الملحة في ادراك ابعاد هذا الوجود، وفهم حقيقة الاشياء، فترك المفكرون العنان لخيالهم وعقلهم للبحث عن جوهر هذه القضايا المجردة وكنهها وأسرارها، كمحاولة للاجابة على التساؤلات الكثيرة التي تدور في اعماق الانسان المعاصر، ولاشباع الجانب الفكري والميتافزيقي من حياة انسان هذا العصر.

والأديب المعاصر، على الرغم من انه لم يتخلص بعد من قيوده الاجتماعية والتزاماته المختلفة في شتى مجالات الحياة، فانه أباح لنفسه حرية كاملة في البحث والتفكير مهما كانت النتائج، ثم انطلقت النظريات والفلسفات المعاصرة، وتعددت المواقف والرؤى للاشياء، ووجد الانسان المعاصر نفسه امام خضم من المفاهيم وعديد من المعتقدات تحاول الكشف عن كنه هذا الكون وعن حقيقة الحياة والموت والقيم والمفاهيم.. في هذا الجو الغائم المعقد، انطلقت صيحات مختلفة للتعبير عن موقفها أو تصورها للاشياء، فكانت صيحات الغضب والتمرد، وقامت صيحات العبث واللامبالاة واليأس والاستسلام، ثم انطلقت مشاعر التمزق والقلق والضياع ثم مشاعر التصوف والاعتزال، بالاضافة الى مواقف مختلفة أخرى اتسمت بطابع الايجابية والالتزام لمحاولة اعادة بناء الاشياء بشكل سليم... وهكذا بدا الانسان المعاصر كالغريق الذي يتشبث بأي أمل للنجاة.

وكان لهذا الوضع الفكري المتماوج او المتضعضع صدى واسع في الأدب المعاصر، وقد وقف الاديب العربي على هذا الجو الفكري المشحون بمختلف المفاهيم، فعايشه وعاصره ثم تأثر به وحاول تطويعه لتجاربه وظروفه وقدراته الفكرية والفنية.

ووقف كتاب القصة القصيرة في مصر عند هذا الجانب الفكري من الحياة وحاولوا طرح مواقفهم ومفاهيمهم من هذه القضايا -الوجود والعدم- الحياة والفناء- في بعض قصصهم التجريدية والتي سنحاول ان نستعرض بعضها.

(والحقيقة ضباب)(٨٣)... هكذا يصرح الأديب محمد جبريل في قصته (الخيوط)(٨٤) فهو يعطينا خلاصة بحثه ومعاناته لفهم حقيقة وجودنا وحياتنا حيث لم يستطع استجلاء تلك الحقيقة وانما بقيت مضببة مطموسه ضائعة في هذا العالم. فالكاتب يعاني من البحث عن الحقيقة وسط ضجيج الحياة، فهو يقطع خيوطا كائنة وينسج خيوطا جديدة هي التي يجب ان تكون، غير انه يدرك في النهاية ان دخان الحياة وعجز البشرية وضباب الوجود سيطغى على وهج الحقيقة، وسيبقى بحثنا ضربا من الوهم، وصرخة في واد سحيق.

ويطرح ابو المعاطي ابو النجا قضية فكرية مجردة في قصته (وقت الزوال)(٨٥) حيث يوازي بين الموت والحياة وتعكس صورة الالتحام بين الوجود والعدم (سحر العدم وسحر الموت معاً حبي وخوفي منهما، لماذا يتلازمان؟ لماذا يصبحان شئيا واحداً كما تصبح كل الأيام في لحظة الزوال)(٨٦). فلحظة الزوال تلك هي لحظة فناء الاشياء وعدمها، والزوال يفنى ويتلاشى في لحظة ما، وكذلك الانسان فأنه يفنى ويتلاشى في لحظة شبيهة بلحظة الزوال تلك. ويرى الكاتب أنه على الانسان ان يقتحم هذا الوجود ويعانق العدم، ويخوض غمار هذه الحياة وان ادرك مسبقا انه سيغرق فيها وسيفنى وينتهي (كنت ادرك أنني افنى اغرق... وانني سوف أموت بعد لحظات، رأيت خلالها

امي وأبي، رأيت حياتي كلها، رأيتها بالعرض لا بالطول، الايام فيها متجاورة لا متتابعة، رأيتها بلا زمن لحظة واحدة ملأى بكل شيء، لحظة رائعة ومخيفة كأنها لحظة الزوال)(٨٧).

فالرجل احس بالموت الحقيقي، احس بالعدم الحقيقي، انه يحاول ان يعرف هذا العدم لكي يقوى على الوجود (وسوف اتمزق لا محالة حيث ابقى مترددا بينهما)(٨٨) فهو يبحث عن قرار واستقرار مهما كلفه ذلك (فلم ترهبني كلمة الموت هذه)(٨٩) فسيخوض غمار الوجود والعدم معا، فهو يتساءل باستنكار (أم ان لحظة الزوال لا تبوح بسرها الا لمن يشرفون على الغرق حقا أو يغرقون)(٩٠) وهو مصر على الاحساس بالفناء ثم وصل الى هدفه وعايش الموت والعدم... (فالموت ليس مخيفا كما تظنين)(٩١) - يخاطب امه- ثم انطلق الى الوجود بعد ذلك. فالرجل يشعر ان لديه القدرة على الموت، كما ان لديه القدرة على الحياة، وكأنه يرى ان من يواجه الوجود يستطيع مواجهة العدم والعكس صحيح، فهو لم ترهبه كلمة الموت تلك- كما يقول، فمن الطبيعي الا ترهبه الحياة، وابو المعاطي يتقارب في مفهومه هذا من "صموئيل بيكيت" حيث يرى ان الحياة والموت كلها لا شيء... ذلك النوع من الأشياء صوت فقط يحوم ويطن حول كل شيء)(٩٢) في احدى قصصه القصيرة بعنوان (شذرات من عمل لم يتم).

وحاول كثير من الكتاب البحث عن حقيقة حياتنا وجدواها ونهايتها وغاياتها الى غير ذلك من تساؤلات فكرية وذهنية مجردة، شغلت الغربيين على نطاق واسع وشغلت ادباءنا القدامى والمحدثين، وان كانت على نطاق ضيق... فاحمد هاشم الشريف يبحث عن كينونة الاشياء ومداها ومصيرها في كثير من قصصه، ففي قصته (لعبة القش)(٩٣) نرى رجلا أضناه البحث والمسير نراه قلقا مدركاً ابعاد المأساة، مأساة وجوده وحياته، مأساة نهايته ونراه يصرخ في نهاية المطاف وقد اعياه البحث والمسير دون جدوى (لا شيء حقيقياً في حياتنا)(٩٤)، وكأنه يقول بعد كل تلك المحاولات والمعاناة والتجارب ان حياتنا وهم سرعان ما يتلاشى الى الفناء وان وجودنا ظل في طريقه الى العدم والزوال.

وحاول بعض ادبائنا -ممن قطع شوطا في الحياة والفكر- أن يتلمس موقعه وموقع الانسان المعاصر في زحمة الحياة، وان يدرك الانسان الفرد مكانه في هذا الكون الهائل، فهو كقطرة في بحر متلاطم او كذرة في عالم لا آخر له، فخرج بعضهم الى ما وراء الواقع في محاولة للوصول الى شيء، وبحث آخرون في الغيبيات والميتافزيقيا وابتعدوا عن حدود المعقول، وحاولوا تعليل الوجود وتحليل الأشياء فجنحوا الى ما وراء الوجود لفهم الوجود نفسه وتجاوزوا الأشياء لادراك الاشياء نفسها، واختلفت المفاهيم والمواقف

فكانوا بين عاجز يائس أو متمرد رافض أو قدرى مؤمن أو عابث هاذ.

فبطل ادوار الخراط في قصته (في الشوارع)(٩٥) من مجموعته الاخيرة القيمة (ساعات الكبرياء) مصاب بنوع من الغثيان والهذيان قريب من الصرع النفسى الهادىء فـ (الانسان دائما مصاب)(٩٦) ثم يتساءل: (ماذا يفعلون؟ الى أين يذهبون؟)(٩٧) وبيأس (دون وصول دون انتهاء)(٩٨)... وهى خيوط مأساوية نسجت منها خيوط مأساة وجودنا الكبرى.

ويحاول ابو المعاطى ابو النجا ان يجد منفذا أو حلا أو بداية لدائرة الحياة كى ينطلق منها، لكنه يرتد فاشلا وكأن الحياة (دائرة لا يعرف متى تبدأ ومتى تنتهي)(٩٩)، فهو في قصته (مقهى الفردوس)(١٠٠) لا يريد ان يبقى معلقا في فراغ، انه يبحث عن نهاية أو بداية ليتخلص من خلل الوجود ورهبة المجهول وهول المأساة.

ويلتحم الوجود بالفناء في أكثر من قصة في مجموعة عاصم جاد الله (الى الشمس في جنازة)(١٠١) وهو يركز على هذين الضدين في كثير من القصص، ويعمل على التحامهما ليجعل منهما مزيجا مركبا هو صورة لهذا الوجود.

وتبلغ قضية الالتحام ما بين الوجود والعدم ذروتها في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة)(١٠٢) حيث يمتزج الموت بالحياة، ويرقص الناس فوق الجثث المتناثرة ويمارسون الحب فوق أجساد الموتى. فالجثث تتساقط هامدة على الأرض جنبا الى جنب، بينما ترتفع اصوات فرع ورقص... حياة تنتهي واخرى تبدأ.

فالفناء في (تحت المظلة) جماعي، والحياة جماعية ايضا... والمطر ينهمر وكل هذا (ان لم يكن منظرا تصويريا فهو الجنون)(١٠٣)، في (تحت المظلة) يفقد الانسان المعاصر كل شيء، وتذوب الحدود ما بين الموت والحياة ويتعانق الوجود والعدم في لحظة جنون في زمن مجنون.

ويرسم نجيب محفوظ صورة أخرى خاوية للانسان المعاصر، فهو معلق في فضاء واسع، ممزق بين وجود وهمي وفناء حقيقي (اجل هاهم معلقون في الهواء غائصون في الظلام)(١٠٤) ثم يتابع في قصته (الظلام)(١٠٥) تصوير الانسان المعاصر، المترنح ما بين الموت والحياة، بين خواء الأشياء ولا جدواها وزيفها: (لكنه لاشيء حقيقي الا الظلام والصمت)(١٠٦). وانه لأمر مثير للقلق والاشمئزاز أن يأتي الانسان ثم يأتي غيره وهكذا... فهو مأساة لا بد من تحملها.

أما قصة ابراهيم منصور (اليوم ٢٤ ساعة)(١٠٧) فهي قصة تسجيلية لحياة رجل طيلة يوم كامل، والقصة رغم ابتعادها عن الجو التجريدى او عن مشاكل الوجود، تطرح بطريقة تلميحية ايحائية هموم الانسان المعاصر وقضاياه، فالكاتب يرصد حركة شخص

مدة أربع وعشرين ساعة، وكأنه يوحي لنا ان هذا اليوم هو حياة كاملة لانسان معين وعلى المدى الأوسع كأنه الحياة كلها. فهو يبدأ قصته بعبارة ذكية رامزة: (واتى النهار وانقضى الليل، فغلب الظن ان الفضية لها ذيل)(١٠٨)، والغريب ان القصة واضحة وقريبة من احداثنا اليومية لكن مقدمتها تلك هي التي جعلت منها قصة تتضمن امورا ابعد مما يبدو... وهذا النوع من القصص ربما يكون قريبا من القصص الذى انتهى اليه كثير من أدباء الغرب حيث تجاوزوا تعقيدات العصر وتجاوزا مأساة الوجود، ولا يفضلون العودة الى تلك المعاناة التي لاجدوى من المضي فيها. فتجاوزا وتخطوا جدل الاشياء التي لا تنتهي، الا انهم من خلال ذلك يلمحون ايضا ببعض المشاعر التى توحي بخواء الاشياء ودائرية الحياة وغموض الوجود. وقد يكون الكاتب تعمد الابتعاد عن الشكوى وتجنب اظهار المرارة التي يحسها واخفى المعاناة الدائرة في أعماقه، كنوع من التجاوز أو التقزز او العزوف عن هذه الاشياء، ويقال ان الأشياء حين تبلغ ذروتها فانها تنقلب الى ضدها، ومن المحتمل ايضا ان تكون قصة ابراهيم منصور (اليوم ٢٤ ساعة) وقصة "بيكيت" (شذرات من عمل لم يتم)(١٠٩) من اقرب القصص والأمثلة على مانقول. فذروة التعقيد في حياة الانسان المعاصر كانت دافعا لتبسيطها وتوضيحها. ومن هذا المفهوم نفسر النجاح الهائل الذى لاقاه فيلم (صوت الموسيقى) وفيلم (قصة حب)(١١٠) اذ تعد هذه القصص عودة الى البساطة وهروبا من التعقيد والغموض.

- ٣ -

صراع الذات: الانسان المعاصر انسان مأزوم، يعاني في أعماقه أزمات وصراعات فرضتها ظروف المرحلة الحضارية التي يواجهها، فهو يعاني أزمة في القيم والاخلاق، وأزمة في الفكر والايديولوجيات وأزمة في الاقتصاد والمادة وأزمة في نفسيته وأعماقه... وهى ازمات كافية لتمزيق جميع صور الاستقرار في حياته، ودفعه الى دوامة القلق والصرع والهلوسة.

فقد فشل الانسان -فردا او جماعة- في مواجهة هذا العالم، او تغيير مفاهيمه المختلفة او قيادته الى بر الأمان والاستقرار، وكان لهذا الفشل الذريع في المواءمة ما بين الانسان وعصره، والانسجام ما بين الانسان كانسان ومعطيات الحضارة المعاصرة، الأثر المباشر في خلق أزمات حادة في أعماقه وخلق النظرة التشاؤمية والسوداوية تجاه هذا العالم التي بالتالي زرعت بذور القلق والتمزق في ذاته واعماقه. فالانسان المعاصر قلق وخائف ويقول: "تشارلس شواب" - مشجع الفنون الأمريكي المشهور (انني خائف، وكل فرد فينا خائف أيضا ولست أعلم ولسنا نعلم جميعا ماهية القيم والمعتقدات التي ستكون لنا في المستقبل، بل أننا جميعا لا نعلم ما إذا كانت القيم والمعتقدات التي نؤمن بها الآن سوف تصمد حتى الشهر القادم ام انها ستنهار هي الأخرى)(١١١).

والقصة التجريدية أكثر الانواع القصصية ملاءمة لعكس صورة الانسان المأزوم الممزق ماديا وفكريا، أي أن شكل القصة القصيرة ومضمونها يتحدان معا في عرض هذه الصورة المتشعبة المتشابكة لانسان اليوم. وكما عكست القصة القصيرة في الغرب ازمات الانسان المعاصر وصراعاته وقلقه. كما نلاحظ في قصص كثير من الكتاب امثال، "همنجوى"(١١٢) و "جيمس جويس"(١١٣) و "أو هنرى" و "تشيكوف"(١١٤) و "فوكنر"(١١٥) و "كافكا"(١١٦)، و "غراهام جرين"(١١٧) وفي قصص "يودورا ولتى"(١١٨) و "تربلنج" و "ترومان كابوتي" في الفترة الأخيرة، ثم في محاولات "بيكيت" و "سارتر" و "كامو"(١١٩) في مجال القصة القصيرة، التي تعرضت لألوان الصراع والمفاهيم المعاصرة، فان الأمر قريب من هذا في محاولات كتاب القصة القصيرة في مصر، في طرح ازمات الانسان المعاصر الفكرية والنفسية والفلسفية التي تسهم في تمزيقه وغثيانه وغربته وان كانت اقل حدة وتطرفاً.

فصراع الاعماق يصل الى مرحلة الجنون والهيستريا في قصة يحي الطاهر (الكابوس الأسود)(١٢٠)، فالبطل يشعر بدوار رهيب وينتابه كابوس مخيف يبعث في نفسه الارتعاش والرهبة، فهو لا يقوى على مواجهة الاشياء، بسيطة كانت او معقدة، في الريف او في المدينة. والكاتب يقطع الخيط الفاصل ما بين الحلم واليقظة، وكأن هذا الكابوس المرعب ما هو الا صورة من حياة نحياها، وعالم صاخب ندور في حلقاته، وجو أسطوري نسبح في فضائه، حيث نرى فيه (اجسادا لرجال ونساء وأطفال، معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب)(١٢١) ففي كابوسه المزعج ينقل لنا أبشع الصور لعالمنا الدموي العنيف، وفي كابوسه الذي يطارده، يمحو الخط الفاصل ما بين شعوره ولا شعوره، فيطلعنا على الآف المشاهد المزدحمة في لاوعيه والتي كبتتها صراعات الحياة وتناقضات الوجود في أغواره البعيدة وفي أعمق أعماقه.. وهذه القصة رهيبة في صورها ومخيفة في مناظرها وهي تعكس جانبا من جوانب حياتنا رغم اسطوريتها حيث أصبح واقعنا قريبا من الاسطورة وهو شبيه بكابوس رهيب غير معقول، والكاتب يطرح من خلال هذا الكابوس المرعب الوجه المأساوى المظلم من حياتنا وعالمنا المعاصر، بكل صخبه وجنونه ومأسيه. وتحاول هدى جاد في قصتها (بحيرة البط)(١٢٢) أن تحل الحلم محل الحقيقة فتعرض لصراع ذاتي يعاني منه رجل قلق، وهو صراع يقترب من الهلوسه المنبعثة من لا وعيه، أو الجنون الذى يطارد خياله واحلامه (الحلم.. جنون قصير)(١٢٣)، والاحلام من الناحية النفسية تجسيد لصراعات وغايات يحاول الانسان الوصول اليها، فالرجل الذي يخطط لما يريد ويقرر ما يريده يصطدم ويفشل حين يكتشف ان الحقيقة شيء آخر غير الذي يعرفه فهو لا يستطيع ان يواجه عالما لا يستقر على شيء، وتسيطر فيه اشياء الانسان على الانسان نفسه، ويتحكم الظرف بمصير الانسان ويرغمه على التنازل عن كل قيمه ومبادئه ومطالبه، مما يدفعه

الى الارتماء في أحضان اليأس والتمزق والاستغراب (ماذا حدث للدنيا)(١٢٤)، والكاتبة تعرض هذا الشريط القلق وكأنه حلم متقطع الا انها توحي بأن هذا الحلم هو جانب حقيقي من حياتنا التي نعيشها والتي قاربت الكوابيس والهلوسات وكأنه من المحتوم على الانسان ان يسير في حياته من سيء الى أسوأ ومن صراع الى صراع الى ما لا نهاية.

ويبلغ الصراع الذاتي ذروته في قصة أبو المعاطى ابو النجا (الوهم والحقيقة(١٢٥) حيث تنقلب مفاهيم الاشياء وتتداخل في لحظة صراع يدور في الأعماق، فتتحول الحقيقة الى ضرب من الوهم وينقلب الوهم الى نوع من الحقيقة، والقصة تطرح علاقة رجل بزوجته، يتوافر الحب المتبادل بينهما، الا أن وهما في أعماقه يطارده طيلة الوقت ويقنعه بأن زوجته تحب رجلا آخر (زوجتي تحب. تلك هي الحقيقة الوحيدة التي تواصل نموها الضاري في بيتي)(١٢٦)، ثم يتصاعد الصراع في داخله ويقرن الرجل وجوده بوجود هذا الوهم الذي أصبح حقيقة لا يمكن تجاهلها (سوف) أفقد يقيني كله لو تخليت عن ذلك الشعور الداخلي)(١٢٧)، وهذا الشعور يؤرقه ويمزقه ويحاول التخلص من بذرة الشك الحائمه في أعماقه ليتخلص بذلك من صراع مرير لا يطاق (فمن المستحيل ان تحتمل أنت أو أنا أو أي مخلوق هذا كله دون ان تبحث عن صديق، دون أن تخلقه خلقاً)(١٢٨)، وعلى الرغم من هذا فانه لا ينوي في الحقيقة ان يدفن هذا الوهم الدائر في مخيلته وكأنه اصبح جزءا لا يتجزأ من حقيقة حياته (اذ انني سأضيع اذا تخليت عنه، مع أنه يمكن ان يقودني الى الجنون)(١٢٩) وهو يود لو يضع حدا لصراعه وشكه وتمزقه ووهمه، ولكنه لا يستطيع، ويمضي من غير قرار، وكأن الانسان قد فقد القدرة على التقرير او التحديد، فالحقيقة ضائعة بل ربما هي نوع من الوهم، أو أن الوهم هو الحقيقة فنحن قد فقدنا الرؤية وفقدنا خط المسير، فأين هي الحقيقة؟ وها هو يتنبأ للبشرية بعدوى هذا الصراع، وفقدان الطريق (فقد تفتح عينيك ذات صباح لتكتشف بدورك أن زوجتك تحب)(١٣٠)، فالانسان المعاصر تائه فاقد الحل والخلاص، محجوب عن الحقيقة، مما أوقعه فريسة للصراع والاوهام والتمزق، وابو المعاطي في هذه القصة يوحي لنا بأن كل شيء ممكن ومن ثم يمحو الفواصل القائمة ما بين الأوهام والحقائق ويقارب بينها، فكأن الحقيقة جزء من اوهامنا وان الوهم جزء من حقيقتنا دون أن ندرك ذلك.

ويعاني بعض الناس في هذا العصر ضعف ارادة التقرير ويبقى معلقا ما بين الموت والحياة فلا هو راض عن الحياة وليس بمقدوره الاقدام على الموت، فهو يعيش مرحلة ضياع فكري متأرجحة ما بين الرفض والقبول، بين المواجهة والهروب، ففي قصة ابراهيم أصلان (في جوار رجل ضرير)(١٣١) نرى أن الانسان لم يعد يحتمل نفسه، وعليه ان يقرر طريقة ليتخلص من كابوس القلق والصراع (فكرت كم هي كثيرة تلك المرات التي انتويت فيها أن اضع حدا لهذا الأمر، ارتديت ثيابي وخرجت الى الطريق، رأيت الناس ثم عدت الى البيت)(١٣٢) فالدوامة التي يعيشها لاتطاق وعليه ان ينهي هذا الصراع المرير

(وان هناك شيئا ما من الضروري ان أضع حدا له... الوقت يمضي)(١٣٣) فأعماقه تتمزق وعليه ان يضع حدا لذلك (الشيء ما) -كما يسميه- لينتهي تمزقه وتفتته، فحالته تعقدت وأحس أن مشاعره غريبة وكأنه أصيب بالصرع. ويحاول انهاء الألم بالألم، على الطريقة المازوشية وينهي الصراع بصراع آخر (أخرجت الموسى من ماكينة الحلاقة وتأملته قليلا ثم غمست شفرته الحادة في وجنتي المبيلله بالعرق فانبثق الدم وشعرت بالألم وانفجر الضوء في عيني لبرهة خاطفة)(١٣٤). ويشعر الرجل بالحقد والقلق ثم يصدر قراره في نهاية الأمر ليضع حدا للأشياء (عندما تأكد لي ان الضرير يرى الاشياء بيديه، سقطت القوقعة البيضاء من يدى بجوار الفراش رفعت جذعي وملت قليلا، رأيتها قد تحطمت)(١٣٥)، وهو يوحي بهذا انه قرر ونفذ ما بداخله، ووضع حدا لصراعه مع حاضره وماضيه ومع نفسه ربما ليحاول ان يبدأ من جديد، وهي لحظة صحو او لحظة توهج تداهم الانسان في لحظة ما بعد تردد وقلق وضياع قاسية مريرة.

ونلاحظ في كثير من قصص ابراهيم اصلان معاناة قاسية من ظروف الحياة مادية كانت او فكرية، وابطاله يعانون من واقع اجتماعي سيء وواقع انساني أسوأ. ويعانون الاحساس بالقرف والملل والتمزق مما يبعث في النفس صراعات داخلية حادة و مشاعر مصبوغة بالضياع والخواء واليأس. ونراه يصور ذروة الخواء واليأس في هذه العبارة الموحية في قصته الناضجة (بحيرة المساء):

- (ستة وثلاثون عاما، أين ذهبت يا أخي.؟
- هاهي شيش بيش، أرأيت)(١٣٦).

وهي سخرية مريرة مبكية، وهي قمة مأساة الانسان المعاصر الذى يعيش في فراغ وخواء.

ونسمع صرخة احتجاج من ذات ممزقة متألمة في قصة جميل عطية ابراهيم (الحان غير متقابلة)(١٣٧)- حيث يعزف الحانه تلك على أوتار واقع مرير وقوانين قاسية تمسخ الانسان وتسلبه حريته وتذبح الأمن والاستقرار في حياته (فعندما علمت أنهم يذبحون الحمام ويأكلونه غضبت، قالت: همجيه توحش)(١٣٨) فمعزوفة الكاتب تعكس تناقضات العصر الهمجى الذي أضاع الانسانية ودفن حرية الانسان ومزق اعماقه.

ونعيش قلقا نفسيا حادا مع محمود عوض عبد العال في قصته (في القطار)(١٣٩) من مجموعته (الذي مر على مدينة) حيث نواجه بزحمة من الأفكار المتداخلة - على أسلوب المونولوج- وفوضى من الأحداث المتقطعة، تظهر قلقا وصراعا يدوران في اعماق البطل، فهو يشعر برهبة من واقعه المرير، وبخوف من حياة متشعبة مليئة بالأدباء والتناقضات والمآسي، فالزمن لا يتوقف والشباب يمضي والموت يلف كل شيء، وهو يدرك كل هذا مما يبعث في نفسه اليأس والتمزق.

وتسهم مشاعر الغربة والانتظار اللامجدية في تضخيم الصراع الدائر في أعماق الانسان المعاصر. فهو يشعر أنه غريب وسط هذه الحشود البشريه، يعاني الغربة عن هذا العالم ويعاني الغربة عن نفسه ايضا. ففي قصة محمد ابراهيم مبروك (نزف صوت صمت نصف طائر)(١٤٠) نجد نفسية متناقضة تهدأ حينا وتثور حينا آخر، نراها وديعة مرة وشرسة مرة آخرى، وهي تعكس اعماقا مضطربة منفعلة ثائرة. فهو يحدث نفسه وكأنه يتحدث عن أمر غامض (سأريها عند عودتي ان الذى صنعها انسان، وان الكبرياء الذى تسخرين به منى أنا الذى صنعته، وأن الانسان كالعادة سيظل فزما طالما هو يبني خارج نفسه)(١٤١) فهو يتحدى مرة ويتراجع أخرى، وهو يعاني فشلا في مواجهة الأشياء وفشلا في الانسجام مع هذا العالم، وتطارده مشاعر الاغتراب الى درجة الهذيان (لكن الذى يدهمني ويفتك بي ان يجتاحني في لحظات غامضة احساس بأن الغربة قد عادت غريبة)(١٤٢) فغربته تبلغ منتهاها فهو غريب عن وجوده وعالمه ونفسه، وغريب حتى عن الغربة نفسها وهي مشاعر تفتك بأعماقه وتمزقها. والقصة تجنح الى التجريد الى درجة التطرف الا أن احاسيس الكاتب تبوح بالخيوط النفسية التي تدور في أعماقه والتي يحاول التلميح بها من بعيد. فتراه يشعر انه يتقارب مع الأموات على الرغم من ممارسة حياته (وهو ما أحياه اليوم كما يحياه الموتى: الموت دون شك)(١٤٣).. فهو يحيا في فراغ وينتظر بلا امل، ويخلط الوهم بالحقيقة ويعيش لحظات مريرة تخلق في نفسه صراعا قاسيا يهدر مرة ويهدأ مرة أخرى.

من الملاحظ ان القصة التجريدية قد نجحت الى حد ما في عكس قضايا الفكر في حياة الانسان المعاصر، وفي طرح مشاكل الانسانية وهمومها على المستويين الفني والفكري، فعرضت لكثير من القضايا المجردة التي طرحها الفلاسفة في نظرياتهم المختلفة. وكان للأدباء مواقفهم وتصوراتهم ومفاهيمهم لتلك القضايا التي يستطيع المرء التماسها والكشف عنها في أعمالهم الأدبية المختلفة.

(٢) الشكل الفني

يقول "أرنست فيشر" في كتابه (ضرورة الفن): (انه من الحماقة ان نركز كل اهتمامنا على المضمون وان نضع الشكل في المقام الثاني، فالفن هو تشكيل، هو اعطاء الاشياء شكلا، والشكل وحده هو الذي يجعل من الانتاج عملا فنيا. وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا، والشكل هو النظام الضروري للفن والحياة)(١٤٤).

ولسنا بصدد استقصاء أبعاد هذا القول، فالمهم فيه أنه يعطي الشكل الاهمية التي لا تقل عن المضمون إن لم تزد عليه، فالشكل في أي عمل فني كفيل بإنجاحه أو اسقاطه حسب قوة الابداع فيه وتمكن الفنان منه.

وتزداد اهمية الشكل في الفنون الأدبية المعاصرة كافة، في تطورها وتشعبها وتغيرها، ومعظم الانقلابات الأدبية ضد المدارس التقليدية كانت تهتم بالشكل الجديد وبمدى ملاءمته للتعبير عن الواقع الجديد.

وفي القصة التجريدية القصيرة نجد أن الشكل دائما في لحظة تجدد وتخلق وتنوع، ففي أحيان كثيرة نجد أن القصة التجريدية لا تخضع لأي شكل من الاشكال فتبدو القصة رحلة اسطورية لا بداية لها ولا نهاية، تعبر عن فوضى من المشاعر والمواقف لا رابط بينها ظاهرياً، تتدفق من اعماق الأديب أو مخيلته.

ولهذا فان القصة التجريدية لا تخضع لروابط عضوية متماسكة في شكلها ولا لنظام منطقي في تقنيتها، وانما يستحدث الشكل لتأدية قيمة فنية وجمالية وقيمة فكرية تخدم غرض الكاتب الذي يحاول خلق الشكل الذى يتلاءم مع المضمون، وكأنه يقيم عملية التحام بينهما، وكلما ازدادت عملية الالتحام ما بين الشكل والمضمون ازداد العمل الفنى ابداعا وجمالا، ولهذا نجد ان القصص التجريدية تخضع لروابط نفسية فنية، يطوع الأسلوب لبلورتها دون نظام أو تسلسل.

وقد تأثرت القصة التجريدية من ناحية الشكل الفنى بمعظم الفنون الأدبية، فقد انعكست القضايا الفنية في الرواية والمسرحية والقصيدة على القصة القصيرة، واستفادت القصة من الاشكال الحديثة والتقنيات الجديدة خاصة في الرواية الحديثة التى استخدمت اساليب فنية متعددة افادت القصة القصيرة في بنائها وتكنيكها كما يتضح في اسلوب الحوار والاسترجاع و المنولوج وتيار الوعى والصياغة اللغوية وغير ذلك من اساليب فنية استخدمتها الرواية والمسرحية قبل ان تتخذ القصة القصيرة طابعها الخاص واسلوبها المتفرد.

وافادت القصة التجريدية ايضاً من معطيات العصر، فاستفادت كثيرا من التكنيك السينمائي والتصوير، ودخل هذا التكنيك في شكل القصة القصيرة وزادها حرية في

الحركة فقدمت الاحداث وأخرتها، وتداخلت المناظر والصور وعرضت المشاهد والمواقف وكأنها شريط سينمائي سريع، ولغة الحوار والاستذكار والتصوير من أهم المقومات الفنية في التكنيك السينمائي الحديث وهي امور خدمت القصة القصيرة في تكنيكها وفنيتها وبنائها.

وسنقف عند بعض قضايا الشكل الفني في القصة التجريدية:

- ١ -

فالحوار في القصة التجريدية نجده على نوعين:

الأول: الحوار الذي يجري بين شخصين او اكثر، وهو الحوار الخارجي (ديالوج).

الثاني: حوار النفس او الحوار الداخلي (مونولوج)

ولغة الحوار في قصتنا القصيرة ذات الطابع التجريدي تختلف من اديب لآخر، وتختلف من قصة لقصة أخرى. الا أن الحوار يشكل جانبا رئيسيا في القصة الحديثة على اختلاف اساليبه واشكاله.

والحوار الخارجي يدور بين أكثر من شخص ويعتمد- في القصة التجريدية- على الايحاء والرمز والتلميح، ويبتعد عن المباشرة والوضوح والتحديد، وكأن الكاتب في ذلك يحاول الاشارة الى فكرته من بعيد تاركا للقارئ ان يستوحي الابعاد المحتملة لفكرته أو لموقفه أو لرؤيته. ويمتاز الحوار بقصر العبارات وشمول المعاني، ويختلف هذا الحوار من اديب لآخر. ولنستمع الى هذا الحوار الذي يلجأ الى الرمز والايحاء بعبارات قصيرة جدا من قصة لنجيب محفوظ بعنوان (روبابكيا)(١٤٥).

(- كأنك خارج من قبر.
- كأني خارج من قبر.
- ماذا حدث لك؟
- ذلك تاريخ طويل.
- ولكن زواجك فشل؟
- أجل.
- ووقع الطلاق.
- لا أدري
- وكيف تلاشى شكلك الآدمي؟
فتردد قليلا ثم سأله:
- ألك اعداء؟
- ليس لي أصدقاء

- سأقص عليك قصتي، فمنذ...

وتوقف حائرا ثم

- الحق انه لم يعد لي علم بالزمن...
- اهمله كما يهملنا...
- جئت يوما اسأل عنك في هذه القهوة، خطفت، جرى معي تحقيق غريب، عذبت، سجنت في الظلام زمنا لا أدريه، ثم وجدتني ملقى في الخلاء...

ضحك الملعون وقال:

- مررت بمحنة مماثلة في زمن ماض...
- أنت ايضا؟
- انا ايضا...
- نفس الظروف والأسباب؟
- تقريبا...
- وهل هم اولئك الشياطين؟
- علمي علمك
- كيف يمكن ان تقع تلك الاحداث؟
- كما يقع غيرها...
- امور تجنن...
- لا تشغل بالك بما لا حل له..
- لا حل له؟
- أجل بما لا حل له وحدثني عن زواجك.
- لم أجد اثرا لدكاني التي ضاعت في التنظيم...
- حدثني عن زواجك.
- ذهبت الى بيتي، بيت الزوجية فوجدته مأهولا بأغراب...
- ضاع كل شيء؟
- كل شيء

... الى ان يقول:

- ما أكثر اخبارها وما أقلها، حدث واحد يتكرر الى ما لا نهاية، زواج طلاق، زواج طلاق، زواج طلاق، زواج....
- ما اعجب ذلك...
- ما اعجب ذلك...
- يا لها من امرأة...
- يا لها من امرأة...

- لكنها طعنت في السن؟
- جمالها في عيني غير قابل للزوال...
- سيجيء يوم فيجري عليها ما جرى علينا
- اشك في ذلك
- لكل شيء نهاية
- ليس كل شيء له نهاية)(١٤٦)
... الخ ... الخ ...

فهذا النموذج من الحوار يعكس شكلا أو صورة تقريبية لحوار القصة التجريدية، فكما لاحظنا كانت العبارات قصيرة وخاطفة، وكانت الكلمات موحية رامزة مختارة، وكأنها لذعة كهربية أو ومضة تكشف خيطا من خيوط القصة وبعدا من ابعادها. والحوار هنا مركز ومكثف وهو حوار ذهني يقترب من الحوار الفلسفي حول طبيعة الاشياء والحياة ونرى الكاتب في لغته الحوارية يزاوج ما بين اللغة المبسطة والفصحى بمقدار ما يفرضه عليه الموقف، ويلجأ الى اشارات التعجب والاستفهام والفواصل زيادة في الايحاء والتعبير.

ونجد في الحوار الخارجي تداخلا وتشابكا يقطع مجراه، فتتعدد الاطراف المتحاورة ويتداخل الحديث، وتتنوع الموضوعات، ويصبح الحوار فوضى من التعابير المختلفة الا انه يحتفظ بطابعه الفني، ونلاحظ ان الحوار المتداخل المتقطع من الوسائل الفنية، التي يلجأ اليها الاديب في تكنيكه القصصي للتعبير عن لحظة شعورية أو موقف أو رؤية. ولنستمع الى هذا الحوار من قصة لابراهيم اصلان بعنوان (بحيرة المساء):

(- ان تحفر مقبرة أخرى يتكلف حوالى مائتي جنيه. تصورا
- شيش بيش.
قلت
- هل ماتوا من مدة طويلة
- دو.. يك
- من مدة طويلة جدا
- شيش بيش
- دو يك أم شيش بيش
- في الحقيقة لم أرها
قال الرجل
- كنت اريد ان انقلهم الى مقبرة أخرى، ولكن ذلك يتكلف حوالي مائتى جنيه...
- عدها ثانية ما دمت لم ترها.
- انت لن تعد منهم على أي حال... الخ)(١٤٧)

ويتخذ الحوار احيانا في القصة التجريدية طابع حوار بين طرش لايسمعون... حيث تتحاور الشخصيات وتتجادل من مواقع ومنطلقات مختلفة، فأحد الاطراف يقصد شئيا والطرف الآخر يقصد شئيا آخر غيره. فالشخص في هذا الحوار يفسر الاشياء كما يريد أو من منطلقه ويؤولها حسب معتقداته بينما الطرف الاخر يفهمها بطريقة مختلفة... وهكذا... كما يحدث في ما يسمى بـ "حوار الطرشان".

وكثيراً ما يعطى الحوار ابعادا جديدة في القصة تغني عن الوصف أو السرد، وتعمق معرفتنا بالشخصية أو بالأحداث وكأنه يحاول ان يقوم بعملية حضور ذهني للقارئ بحيث يشاركه في الموقف ويجعل منه جزءا من القضية المطروحة، ويبرع في هذا النوع من الحوار يوسف ادريس(١٤٨) وسليمان فياض(١٤٩) وابو المعاطي ابو النجا(١٥٠).

ويقطع الحوار الدائر بين الشخصيات احيانا، فكرة تباغت الشخصية او تدخل من أي مصدر خارجي، أو مشهد يفرض على الشخصية، فيذكره الاديب اثناء الحوار، فيقطع الحوار السابق وينتقل الى مشهد آخر... وحوار جديد تشترك فيه اصوات جديدة او شخصيات جديدة كما نجد في قصة محمد جبريل (الخيوط)(١٥١)، وقد اكثرت من استخدام هذا الاسلوب "كاترين ما نسفيلد" في قصصها القصيرة.

- ٢ -

أما الحوار الداخلي أو حوار النفس أو **المنولوج الداخلي ثم تيار الوعي**فقد كان مجال استعمال هذه الاساليب الرواية الحديثة، لكنها دخلت معمار القصة القصيرة كما دخل اليها كثير من الاساليب الفنية الاخرى، وشاع استعمالها فيها حتى كادت لا تخلو منها قصة من القصص الحديثة على اختلاف اتجاهاتها التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقولة.

وقد مهد لأسلوب المونولوج وتيار الوعي "دوكاردان" في روايته (الخلجان المقطوعة) وتبلور في رواية (يوليس) ل "جيمس جويس"، وفي (البحث عن الزمن الضائع) ل "بروست" ثم في كتابات "فرجينا وولف" ومن تبعهم. ثم استخدم في القصة القصيرة فيما بعد، وتبلور في قصص "همنجوى" و "كافكا" و "فوكنر" القصيرة في مرحلة تالية، وهو من أكثر الاساليب الفنية شيوعاً في القصة القصيرة الاوروبيه اليوم.

ويعرف "وليم جيمس" **(تيار الشعور)** (Stream of Consciousness) انه: (جريان الذهن الذى يفترض فيه عدم الانتهاء وعدم الاستواء)(١٥٢)، ويقول "اوليج ماسلنكوف" الاستاذ في جامعة كالفورنيا (وقد شكا الشاعر "دون" من إن صلواته كانت تقطعها "ذكرى مباهج الأمس والخوف من اخطار الغد، والقشه التي تحت ركبتي والضجيج الذى في اذني، والضوء الذى في عيني واى شيء آخر، والوهم والسمكة الخرافيه التي في

عقلي "وهي افكار يشدها التداعي الحر، تتذبذب في التيار الرئيسي للقصة كما في الصفحات الاثنين والأربعين الاخيرة في رواية "يوليس" التي تدور في ذهن بلوم"(١٥٣).

فالحوار الداخلي و تيار الوعي بشكل عام اذن سيل من الافكار والمشاعر تجري في ذهن الاديب واعماقه دون تنظيم او تسلسل أو خضوع لمنطق الزمان والمكان، وهي تجري في اعماقه حسب ما اتفق، وحسب ما تفرضها عليه تلك اللحظة الشعورية التي يسجل في خلالها اجزاء هذا الحوار الداخلي.

وحين ننتقل الى قصتنا القصيرة - التجريدية - نجدها قد استخدمت المونولوج أوسع استخدام، وغصت به قصصنا الحديثة بشكل كبير، ولا أزعم ان كتابنا قد ابدعوا في ذلك، فكثيرا ما أسيء فهمه وظن بعضهم انه رصف للأحداث والذكريات الجامدة فأساءوا الى القصة واساءوا الى فنهم الادبي، غير ان كثيرين تمكنوا منه وابدعوا فيه.

وسنتناول بعض النماذج المبدعة المقنعة في استخدام المونولوج الداخلي وفي توظيفه فنياً وفكرياً في القصة التجريدية، لتكوين صورة واضحة عنه في قصتنا الحديثة في مصر.

فادوار الخراط يستخدم المونولوج الداخلي في كل قصص مجموعته القيمة (ساعات الكبرياء) استخداما متمكناً والحوار النفسي في قصصه يتميز بلحظاته الشعورية المتدفقة وشفافيته ويعكس في لحظات التدفق مشاعر لا حدود لها وسخريات قدرية لاذعة ومواقف متأرجحة ما بين ذهول وصحو كما نجد في قصصه (في الشوارع)(١٥٤) (واخر السكة)(٥٥) (والبرج القديم)(١٥٦) ويستغل الكاتب اسلوب المونولوج في قصة (اخر السكة) وبطوعه للتعبير عن صفحات غائرة في اعماقه ومخيلته في حين يجري الحوار بين بطل القصة وشخص آخر، ويقطع هذا الحوار ضجيج يدور في اعماقه فيمتد الى الماضي مستعيداً لحظات مختلفة ما تزال محفورة في خياله، وحين يلقي عليه السلام احدهم يغيب عن هذه اللحظات ويستذكر آلاف الصور والاحداث (ولا كلام عنده في زحمة الضجيج الذي يمور بداخله بلالغة)(١٥٧) الى ان يعود لنفسه ويرد السلام ثم يسأله الرجل (ايه ده كله اللي واخد عقلك يتهنى به وصلت لحد فين؟)(١٥٨).

ثم يغرق ثانية في بحر من الذكريات والتأويلات وتقليب المشاهد على جميع جوانبها، وتسيل الافكار في مخيلته وتتداعى المعاني وتمتد على اكثر من صفحتين متراصتين الى ان يصحو على سؤال آخر ثم يرتد ثانية الى ما يشده اكثر ويطوح بعيدا ويستحضر مواقف مختلفة وصراعات متعددة ومشاعر لا تنتهي... وهكذا يترك العنان لخياله ليبحر في الماضي او في الحاضر او في المستقبل من غير اعتبار لمنطق الاشياء، وهكذا يجري في اعماقه تيار الوعي والحوار النفسي الى ان يكرر الرجل اكثر من مرة:

- (ايه وصلت لحد فين)(١٥٩)

وهذه لحظة هذيان ما كان بامكاننا ان نحس ابعادها او نعايشها بغير هذا الاسلوب الذى تطرح به بشكل ابداعي متمكن.

ويبرع الخراط فى هذا الاسلوب فى قصته الاخرى (البرج القديم)(١٦٠) حيث نراه يركز عليه اكثر وكأن القصة تقوم على هذا التداعي او هذا التيار النفسي الذي يلتقط خلاله لحظات حافلة بالمشاعر والرؤى والصور من اعماقه او متخيلاته وتجرى كشريط سريع متقطع المناظر. ونحن نقتطف هذه الفقرة المليئة بالايحاءات التى تتداعى معا فى لحظة واحدة (... هو أنا مجنون... ليس هذا شغلي ولا مسؤوليتى وانا مالي يا عم آه ياني. صرخة ثاقبة لا عاقلة قصيرة نهائية. انة من بعيد خدشت طرف وعيه لحظة وانقطعت حمامة فى البرج سقطت عليها حدأة. فرخة انقضت عليها عرسة طفلة فوق امام قسوة العالم الجديد. بقبضته الخشنة. صرخت صرختها قبل ان تموت. لم يسعفها شيء. لم ينجدها احد. صرخت. اطلقت فى ليل اللامبالاة اخر صيحة حياتها. حياتها حرام. حرام وحياة العذراء. يقول الباشكاتب قنى عشرين فدانا. فى بحرى... وهكذا(١٦١) لاكثر من ثلاث صفحات يستمر المونولوج حاشدا الكثير مما يجول فى عوالمه الداخلية وفى وعيه ولا وعيه حتى نقف على هذه الصفحة المليئة بالرسومات والصور من اعماقه المضطربة.

وساهم فى تمكن ادوار الخراط من اسلوب المونولوج ثقافته المتشعبة ومواكبته حركات الفن الحديث ثم درايته ودربته في مجالات العمل الادبي على مدى طويل مما اكسبه خبرة وقدرة على استيعاب التكنيك الجديد والاشكال الفنية الجديدة وتطويعها لادواته التعبيرية واحساساته الفنية وبالتالى يقدم الينا عملا فنيا رفيعاً.

ويعكس المونولوج الداخلى احساسات نفسية سيكولوجية مؤثرة وفعالة فى اعماق الاديب يطرحها فى زحمة المونولوج حين تثيرها فى نفسه لحظات معينة او مشاعر متدفقة تعيده الى احاسيس مدفونة فى اللاوعى وذكريات مكبوتة فى اعماقه البعيدة وكلها تظهر وتسبح فى ذروة اللحظة الشعورية التي تحضره حين تزال الفواصل ما بين الشعور واللاشعور وتصبح كل تلك الاحاسيس النفسية صفحة مكشوفة ملتحمة تسيل فى مونولوج داخلي سريع يحاول الكاتب ان يصوره وينقله فى فنه.

ويبرع يحي الطاهر عبدالله فى مزج اللاوعى بالوعي واظهار كل ما يحفر فى اعماقه من مشاعر مكبوتة واحاسيس مقهورة فى منطقة اللاشعور حين يستخدم المونولوج فيذوب الحلم بالواقع بل ويمتزجان وتتداخل الاصوات ويختلط اللاشعور بالشعور وتسيل الافكار والاحداث والمشاعر دون فواصل او نقط على طريقة جويس فى (يوليس) ودون ترابط ظاهري في عملية جريان ذهني واع كما نجد فى قصته (الكابوس الاسود)(١٦٢).

وبحي الطاهر يكثر من استخدام تيار الوعي ويتقنه كما يتضح فى كثير من قصصه القصيرة وفى روايته الاخيرة (الطوق والاسورة). ويتيح استخدام المونولوج في القصة القصيرة الحديثة للكاتب الحرية فى الحركة وتجاوز عنصري الزمان والمكان فالكاتب يهتم باللحظة الانسانية للحدث وليس بزمان تلك اللحظة او مكانها فـ (قصة الخيوط)(١٦٣) لمحمد جبريل تفتقد الى عنصري الزمان والمكان بمعناهما المحدد، غير أن الكاتب يخلط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل فى حوار نفسي داخلي متداخل الازمنة والامكنة ومتشعب الاحداث والمشاهد إذ تختلط فية اللحظة الحاضرة بآمال المستقبل ويمتزج خلاله الواقع بالخيال.

والمونولوج يتيح للكاتب خلط الاوهام بالحقائق او تقريب الاحلام من الواقع ثم ازالة الفوارق ما بين الواقع والحلم. فهو يعرض لاحلام غريبة نشعر انها مشابهة لواقع خفي فى اعماقنا. ويساهم المونولوج في بلورة واقع موجود يحاول الانسان ان يتجاوزه. ونجد هذا الاسلوب فى عدة قصص مثل (بحيرة البط)(١٦٤) لهدى جاد و (حكايات لرجل فوق السطح)(١٦٥) لمحمد البساطى و (خمس جرائد لم تقرأ)(١٦٦) لمجيد طوبيا و (الوهم والحقيقة)(١٦٧) لابو المعاطى ابوالنجا.

وتيار الشعور يتيح للكاتب ان يعكس عالمه الداخلي بكل تناقضاته ووضعه النفسي القلق المضطرب المتقلب ما بين الاحاسيس المتداعية فى وقت واحد. فهو يتقلب فى مشاعره ما بين السخط والرفض والامل والاحلام التى يرنو اليها ويرجع الى الماضي بعيده ويستذكره باصواته المريرة او الصافية. يقفز الى المستقبل فيبتسم ابتسامة أمل وهمية او يتجهم خشية ورهبة. يغمره احساس بالاطمئنان والحماسة وفجأة يداهمه احساس تشاؤمي كئيب. يتمزق ما بين الخيال الذي يخلق فيه حياة هادئة وقيما صافية مريحة وبين الواقع بضجيجه وصخبه وآلامه... والكاتب فى هذه اللحظات الشعورية يعكس صفحة متشابكة مبعثرة الاحداث والمشاعر الا انها فى النهاية تشكل صورة كلية تعبيرية متماسكة. فالاحداث المتفرقة والتخيلات المتباعدة هى جزيئات موزعة فى ازمنة وامكنة مختلفة تتدفق فى خيال الكاتب بطريقة متداعية حرة واعية شعورية الا ان هذه الجزيئات المتقطعة تشكل كلا متكاملا يكتمل باكتمال القصة فتصبح القصة عملا شعوريا واعيا يعكس احاسيس نفسية غير محدودة. وكل الاحداث والمشاعر التي تسبح في المونولوج الداخلي هى جزء من كل لا يمكن ادراكها او التفاعل معها الا من خلال بناء القصة الكامل، لان المشاعر المتقلبة المتفرقة ترتبط بجو نفسي واحد وتستحضر بطريقة واعية للتعبير عن هذا الجو النفسي الذي يحسه الكاتب ويشعر به ويحاول بدوره ان يشعرنا به ويشحننا بعالمه.

ويتضح هذا الاسلوب فى الرواية اكثر من القصة القصيرة حيث تسبح الافكار بلا

حدود ولا قيود ويسرد الاديب صفحات وصفحات حتى يشعر أنه استطاع اشباع حسه الفكرى والفني في التعبير عما يؤرق نفسيته واعماقه واستطاع ان يشحن القارئ وينقله الى دائرته النفسية ليشاركه مشاعره وعواطفه وتخيلاته. ويظهر هذا في روايه نجيب محفوظ (ثرثرة على النيل) ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) ويصل هذا المونولوج ذروة التجريد في (يولسيس) لجيمس جويس وذروة الجنون والعبث والعزوف عن الكتابة في الكتاب الابيض الذى صدر في فرنسا دون ان يحوي كلمة واحدة بين طياته بعنوان (لا شيء) (Nothing).

اما في القصة القصيرة فالمونولوج مكثف مركز محدد بسبب قصرها. فقصة ادوار الخراط (في الشوارع) تنقلنا الى جو شاحب غريب ساكن وتغمرنا بغثيان وهذيان وجنون هادئ تائه. فادوار نفسه السائر نائما هادئا في ليل هادىء حزين يأتيه نداء من الغيب (يهتف له ادوار... ادوار... اهو نداء باسمه في الليل... لا ليس هو... اسمه غريب عنه ما صلته به... والصوت غريب)(١٦٨). فالكاتب الذى يدور في خياله الف صورة وصورة وتسبح وتتداعى في اعماقه يصحو بعد هذا الحوار النفسي البعيد المغرق في البعد والعمق ليجد انه نسي نفسه واسمه. ويلاحظ ان ادوار متمكن جدا من اسلوب المونولوج وساهم في حفظ مستوى القصة القصيرة وخط سيرها التطوري الذى يخدش وينتكس في بعض المحاولات غير الناضجة.

ويختلف **تكنيك التذكر** في علم النفس عن تكنيك المونولوج الداخلى في العمل الادبي، فعلى الرغم من ان كليهما يحاول ان يكشف عن احساسات معينة في اعماق الانسان الداخلية الا ان التذكر يحاول ان يكشف عن عوامل نفسية كامنة في اللاشعور في الانسان المشخص للوقوف على حالته او الوصول الى مسببات القصة النفسية التى يعاني منها ان وجدت، وكثيرا ما تكون الاسباب على شكل صدمات شعورية في وقت مضى ربما في الطفولة او بعد ذلك. ولكن الامر يختلف كثيرا في المونولوج الذى يقوم الاديب اثناءه بعملية واعية تكون الاحساسات السيكولوجية جزءا منها ويحشد الاديب تلك المشاعر والافكار والصور في لحظة وعي ذهني مقصود وليس في لحظة غيبوبة حالمة او اسطورية هذا بالاضافة الى توافر الحس الفني في المونولوج والخيوط النفسية الخفية التى تجمع ما بين تلك الاحداث والمشاعر المختلفة.

- ٣ -

واستخدم **اسلوب الارتداد** (الفلاش باك) (Flash back) في القصة التجريدية بشكل واسع حيث تجرى الاحداث في اعماق الاديب وذهنه على شكل ارتداد الى الماضي أو استعادة لحركة الاحداث او المشاعر حتى اللحظة الحالية. وقد استعمل هذا التكنيك الفني بكثرة في القصص المعاصرة مستفيدا من التكنيك السينمائى في هذا المجال.

ففي قصة (المثلث الفيروزى)(١٦٩) لعز الدين نجيب نجد حوارا نفسيا عميقا يستطيع من خلاله ان يبلور مضمون القصة فى اسلوب يميل الى التجريد ويزاوج ما بين المونولوج الداخلى والارتداد او الاسترجاع، حيث ينتقل الذهن الى الذكريات فيستحضر الماضي ويوصله بالحاضر والمستقبل، ويخلط بمونولوج داخلى ذكريات الطفولة بآمال المستقبل. وأتاح اسلوب الارتداد ان يربط الكاتب ما بين الماضي والحاضر وان ينتقل من مكان الى مكان ومن فكرة لاخرى.

ويركز لطفي الخولي على المونولوج وتيار الوعي الى جانب تقنية الارتداد في قصته (الرجل الذى راى بطن قدمه اليسرى فى مرآة مشروخة)(١٦٩) حيث تسبح افكاره ومشاعره فى اعماقه التى تعرض بأسلوب متطور متمكن من حيث التكنيك والايماء والتلميح والاشارة الذكية والاحداث الموحية (دنيا... جاء الاسعاف لينقذ رجلا فصدم آخر)(١٧٠) ويستغل الطاقات الفنية فى اسلوب المونولوج والارتداد لتكشيل عالمه القصصي. يقول غالى شكري: (ان قصص الخولي تستفيد لدرجة كبيرة من المنجزات الحديثه في التكنيك- ربما التكنيك السينمائى- حيث تزاوج بين الرمز والواقع وبين لحظة الحضور والفلاش باك، والقصة ترتدى زيا مغايراً لثوب الواقعيه التقليدية هو الزى المطرز من الشفافيه الشعرية والكثافة الفكرية معا)(١٧١) فالكاتب يستجمع الكثير من العناصر الفنيه في القصة الحديثه ويطرح قصته موظفاً المونولوج والارتداد توظيفاً منسجماً عميقاً.

ويستعرض سليمان فياض في قصته (كل الملوك يموتون) محاولات البحث عن الانسان الكامل او - السوبرمان- من خلال لاعب الشطرنج- البرى- بحيث تسرى الآمال والاحلام والمشاعر في مخيلته على طريقة المونولوج، فهو ينظر في رقعه الشطرنج ويحرك احدى القطع، ويطوح به الخيال بعيداً مستذكرا صور الماضى، ومخمنا مواقف المستقبل، مستعيدا ذكريات مختلفه على غير نظام، يصفها الكاتب بدقة واستقصاء ثم يعود من رحلته الوهمية عبر خياله وماضيه الى واقعه حيث يخاطبه الخصم قائلا: العب، فيلعب ثم يعيد حواراً نفسيا مع نفسه ويترك لخياله مجالا لتصوير مشاعره، واستعادة احداث من هنا وهناك... وهكذا، فالكاتب يستغل المونولوج والارتداد في تصوير هموم الانسان المعاصر وأمانيه المنشودة واحلامه الضائعة.

ولا ندعى أن التوفيق كان حليفا لكل من تعرض للكتابة بأسلوب المونولوج الداخلي او الارتداد فهو من أكثر العناصر الفنية دقة في القصة الحديثة. وقد أساء فهمه كثيرون، إما لنقص في الاستيعاب التام والتمثل الكامل لابعاده وعناصره واصوله الفنية، واما لضعف التجربة والممارسة وهما اساسيتان في تمكين الكاتب من كتابته بشكل مبدع مؤثر.

الشخصية والحدث: وهما المنظور الذي ينفذ من خلالهما الكاتب لتصوير شعوره او رؤيته او موقفه من الاشياء... ورأينا ان نجعل الشخصية والحدث في دراسة واحدة، دون

ان نفصل بينهما ذلك لأن القصة القصيرة التجريدية - اذا ما القينا نظرة شاملة على شكلها الفني - نجدها تخضع لمحورين تدور حولهما القصة، وهذان المحوران يتغلب أحدهما على الاخر وفق رؤية الكاتب لمضمون القصة ومعمارها وبنائها؛ وهما:

الأول: الشخصية: حيث يكون الانسان هو محور الاحداث، ويقوم الشخص - البطل في القصة - بدور الشخصية الرئيسية فيها.

الثاني: الحدث، حيث تصبح أحداث القصة هي المحور الرئيسي فيها وتقوم بدور البطولة الفعلية فيها. وفي هذا النوع من القصص تقل أهمية الشخصية بل لانكاد نجد شخصية محددة الملامح فيها، ويغيب البطل الفرد فيها، ويسند الكاتب دور البطولة في قصته الى الاحداث التيتنقل وتعكس وتوحي بمضمون القصة وابعادها.

وحين ندقق النظر في معظم ما يكتب اليوم في مجال القصة القصيرة نلاحظ ان الشخصية والحدث قد تراجعا عن البطولة المطلقة التي كانت متاحة لهما - خاصة الشخصية - في القصة التقليدية، واصبحت الشخصية تستحضر - وكذلك الحدث - للتعبير عن رؤية معينة لدى الكاتب او لتعميق الفكرة وبلورتها. وعلى الرغم من ذلك فان الشخصية او الحدث لا تكاد تخلو منهما قصة من قصصنا المعاصرة حسب الحاجة اليهما في بناء القصة ومضمونها.

ومن هذه الزاوية نجد نوعين من الاساليب، يدور في نطاقهما معظم ما يكتب - ان لم يكن كله - في مجال القصة التجريدية، فاما ان تتغلب الأحداث في بناء القصةوتقوم بدور الشخصية الرئيسيه فيها كما في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة)(١٧٢) و (حكايات حول حادث صغير)(١٧٣) لعبد الحكيم قاسم، وتستحضر الشخصيات هنا لبلورة الأحداث. واما ان تتغلب الشخصية في القصة وتقوم بدور البطولة وتستحضر الأحداث لبلورة ردود الفعل ومواقف الشخصية منها، كما في قصة يوسف ادريس (الخدعة)(١٧٤) وقصة ابراهيم عبد العاطي ذات العنوان المطول -.. (كل الشخصيات فيما يلي تخيلية واي تشابه بينها وبين أي شخص حي أو حدث محض تصادف)(١٧٥). وسنوضح ذلك حين نتناول بعض النماذج القصصية.

اما **الشخصية** فتحاول أن تعبر عن عالم الذات، ويعرض الأديب في القصة التجريدية معاناة فردية وتجربة ذاتيه تدور في اعماقه، ثم تنتقل هذه المعاناة بعد عملية تفاعل مع القاريء من الاحساس الفردي الى الاحساس العام. فتجربة الأديب التي يسقطها بدوره على شخصيته هي تجربة شعورية ذاتيه وحين يقدم تلك التجربة في قصته وتتم عملية التفاعل ما بين تجربته وتجارب الآخرين، او مشاركتهم لتلك التجربة الشعورية، فإن تلك التجربة تتخذ بعدا جديدا وتصبح تجربة انسانية وان كان مبعثها الاساسي ذات الفرد،

هذه هي الحال في كل الفنون. فالشخصية تحاول ان تعكس حسا ذاتيا تجاه مجريات الحياة، وتقوم بعملية تأثر وتأثير بها ولا تكتفي بدور المراقب او المتفرج، وانما هي ترصد مجرى الأحداث وتتخذ موقفا- ظاهريا او ضمنيا- تجاهها نستنتجه ونحسه حتى لو لم يصارحنا به الكاتب من خلال اسلوب عرض الحدث او من خلال ردود فعل الشخصية تجاه الحدث.

فاذا ما تناولنا الشخصية الرئيسة- وتكاد تكون الشخصية الوحيده فعلياً- في قصة احمد هاشم الشريف (الطيور)(١٧٦) نجد انها تحاول ان تعبر عن مواقفها وهمومها من خلال ردود فعلها للأحداث التي نعيشها. فالبطل الذي يقوم برحلة مع جماعة آخرين ينقل الينا مواقفه تجاه الأحداث التي تصادفهم فيتمرد ويثور في محاولة لتغيير مسار الاشياء ومفاهيمها. والكاتب يستحضر الاحداث بل يخلقها خلقا ثم يحاول ان يصور مواقفه منها- عن طريق مواجهة الشخصية لها- ورؤيته لها التي تجسدت في الرفض والتحدي في شخصية البطل الذي انطلق باحثا عن حريته أو حرية الانسان المعاصر.

والشخصية في القصة التجريدة لا تصدر احكاما، ولا تضع حلولا ولا تقوم بدور المصلحين أو الوعاظ ولا تجرد من نفسها سيفا للاصلاح او نبيا للتغيير- كما في بعض القصص التقليدية- وانما هي تطرح المشكلة وتعيش الموقف بكل ابعاده وتعكس اللحظات الشعورية التي تتملكها اثناء مواجهة الاشياء. ففي قصة مجيد طوبيا (الجاحظون)(١٧٧) المكتوبة بضمير المتكلم نرى الشخصية تقوم برحلة اسطورية، تواجه احداثاً متعددة وتعيش مواقف مختلفة، والكاتب يعنى هنا بتصوير لحظات المواجهة، سواء كانت لحظات في الحاضر او في الذهن من الماضي على طريقة المونولوج او الاسترجاع.
- محاولا من خلال ردود الفعل الذاتية لدى الشخصية ان يلقي الاضواء على همومها الشخصية وقضاياها ومآسيها التي توحي وترمز من بعيد بهموم البشرية ومأسيها.

وشخصية الانسان في القصة التجريدية قلقة غامضة، غير محددة الملامح وكثيراً ما نجدها متناقضة متقلبة، لا نستطيع أن نصدر عليها حكما بالخطأ او بالصواب في اتخاذها القرارات او في موقفها تجاه الاحداث او في طبيعة ردود الفعل او تصرفاتها في الحياة، فهي شخصية معقدة غريبة لا نستطيع الاحاطة بكل ابعادها او مشاعرها كما أننا لا نعرف على وجه اليقين مدى التزامها بمبادئها وأهدافها عبر رحلتها المضنية في الحياة، وحتى نهاية هذه الشخصية تتخذ طابعا غامضا قلقا اقرب الى لحظة الهذيان الساخرة كما في قصة ادوار الخراط (في الشوارع)(١٧٨) حيث تبدو النهاية غامضة قلقة ومضببة، وفي قصة ابراهيم منصور (بول وفرجيني)(١٧٩) حيث تنتهي القصة ولا نزال نبحث عن الموضوع. فالشخصية شاحبة وكأنها تمر في لحظة غثيان "وانسطال" مرهقة، تبحث عما تريد حينا داخل الاشياء وتبحث حينا آخر فيما وراء الاشياء. تحاول

ان نتعرف على ما تفعله حينا- قصة (وقت الزوال) لأبو المعاطي(١٨٠)- ولا نعرف ما تفعله حينا آخر- قصة (قابيل في نزهه)(١٨١) لوحيد حامد وقصة (الحزن من الجانب والامام) لابراهيم منصور(١٨٢).

والشخصية في القصة القصيرة تساهم في تشكيل العناصر الفنية ومدى التزام الكاتب بالمقومات البنائية في القصة، فمن خلال الشخصية نقف على ابعاد الحوار، ومن مستواها الفكري نتفهم ابعاد المونولوج وقضايا الرمز الفني والتشكيل اللغوي... وغير ذلك فطبيعة الشخصية وموقعها تحدثان اثرا فعالا في معمار القصة وبنائها وفي مضمونها ايضاً. وتختلف الشخصيات من قصة إلى أخرى ومن أديب لآخر، وتتشعب وتتنوع والبحث في انواعها يطول ويطول ولا مجال لاستقصائها في هذا البحث. ونحن نكتفي بالنماذج السابقة للتعرف على الشخصية في القصة التجريدية والذي يرغب في الاطلاع والاستقصاء فليرجع الى المجموعات القصصية المدونة في نهاية هذا البحث.

اما **الحدث** فقد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يرتكز على عنصر (الحدوثة) في القصة الجديدة، وانما اصبح الحدث لقطة ايحائية رامزة، له ابعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية وبلورتها وتعميقها.

والحدث في القصة التجريدية لا يعتمد على السرد أو الاستقصاء إن لم يكن يستدعي ذلك غرض فني او فكري، كما انه لا يستعرض الحادثة من اولها الى آخرها وانما يكتفي بالتلميح والاشارة، او انه يقطع الحدث- الكاتب- في أحيان كثيرة قبل ان ينتهي وينتقل الى حدث آخر ثم ثالث... وهكذا كما في كثير من قصص ابراهيم اصلان(١٨٣) ومحمد جبريل(١٨٤) وسليمان فياض(١٨٥) ونجيب محفوظ(١٨٦) وغيرهم.

ذكرنا آنفا ان القصة التجريدية اجمالا- في قصتنا المعاصرة- اما ان تسود فيها شخصية البطل فتستحضر الاحداث لبلورة مواقفه ورؤيته للأشياء ويمثل الشخصية الرئيسية فيها، واما ان تسود فيها الأحداث وتستحضر الشخصيات لبلورة ابعادها ودلالاتها وتمثل مكانة الشخصية الرئيسيه في القصة.

وحيث يصبح الحدث هو المحور الاساسي في القصة تتراجع اهمية الشخصية ويركز الكاتب على الحدث نفسه ويجعل منه بطلا لقصته كما فعل- مثلا- عبد الحكيم قاسم في قصته (حكايات حول حادث صغير)(١٨٧) حيث جعل الموت الشخصية الرئيسية في القصة واستحضر الشخصيات المختلفة لتجسيد هذا الحدث وبلورته. كما نجد أن الزقاق هو نفسه البطل في رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ.

ويفتقد الحدث في القصة التجريدية التسلسل الزمني بمفهومه التاريخي، فالقاص لا يتقيد بعنصر الزمان في عرض الحدث وانما هو يتجاوز ذلك ليعنى بلحظات شعورية وانسانية لا بلحظات زمنية، فهو يستحضر الحدث من الماضي وقد يتبعه بحدث من الحاضر ويخلطه بآخر من المستقبل... ثم يعود لينبش من ذاكرته احداثا أخرى وهكذا دون أكتراث لمنطق تسلسل الأحداث، وتستعرض هذه الأحداث في أكثر الأحيان على طريقة تيار الوعي أو الإرتداد حيث يتحلل الكاتب من عنصري الزمان والمكان في التقاط الاحداث التى قد لا يربطها- من الناحية الموضوعية الظاهرة- اي رابط ايضا، بحيث يكتفي الاديب في التقاطها بأن يستكمل الجو النفسي للقصة او يشبع حسا فنيا في شكلها. فأحداث قصة (الصعود والهبوط)(١٨٨) لنعيم عطية لا تخضع لزمن محدد او مكان واضح وانما ينتقل الكاتب في عرض الاحداث من مكان لآخر ومن زمن الى زمن دون التزام بخط زمني متسلسل. اما محمد جبريل في (الخيوط)(١٨٩) فيذهب الى أكثر من هذا حيث تتداخل الأحداث في لحظة واحدة، وتتعدد المشاهد في نفس اللقطة، وكأنها شريط سينمائي يعرض عدة أحداث تجري في وقت واحد. فالكاتب ينتقل من حواره مع امرأة الى مشهد في بيته امام ابنته المريضه الى موقف مع صاحبه... جميع تلك الأحداث تنساب في مخيلته في وقت واحد وفي لحظة واحدة بعضها في الحاضر وبعضها في الماضى وفي اماكن مختلفه. وتداخل الأحداث في القصة التجريدية لا يفقدها شيئا من قيمتها الجمالية على مستوى الشكل بل إن الكاتب المتمكن يجعل من الأحداث المختلطة والمتداخلة معا أسلوبا فنيا يزيد من جمالية القصة وتقنيتها الفنية كما يتضح في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة)(١٩٠) حيث لم تفقد القصة جمالها الفني او شكلها أو مضمونها العميق في زحمة الأحداث والمشاهد والمناظر المتشابكه في آن واحد.

وكما نجد في كثير من القصص التجريدية أن حدثا واحدا او فكرة واحدة تحتل دور البطولة- او الشخصية الرئيسية في القصة- فاننا نجد ايضا عدة احداث وعدة أفكار تحتل هذه المكانة في قصص أخرى مختلفه.

ففي (تحت المظلة) لنجيب محفوظ لا نجد شخصية واحدة ولا حدثا واحدا وانما نرصد مع الكاتب خضما من الاحداث والمشاهد، نجد الموت والمطر والرقص والناس، نجد عمليات تصادم وعمليات جنسيه وعمليات مطاردة وعمليات قتل.. كل ذلك في لحظات سريعة، وكأن فوضى الاحداث او فوضى القتل او احداث الموت المتعددة أو هذه الاحداث مجتمعة هي البطل في هذه القصة ان لم يكن بد من أن نبحث عن البطل فيها.

وقد نجد الفقر بوجوهه المختلفه يصبح الشخصية الرئيسية في القصة، او نجد الزحام او القلق او الغربة... الى غير ذلك من أشياء اصبحت مدار الاهتمام في الشكل

الفني الجديد للقصة، ووجدت ان الشيء هو المحور الاساسي في القصة واستغلت مفهوم (الشيئيه)... في القصة المعاصرة واستفادت من دلالالتها وتقنياتها المختلفة، وهذه الاتجاهات الحديثه وعناصرها المختلفة ما تزال في بدايتها في في قصتنا المعاصرة ولذلك نكتفي بالاشارة السريعة اليها.

وحاول بعض كتابنا ان يجدد في شكل القصة وفي طريقة عرض الحدث، واتبع تقنية جديدة في تناول الحدث بحيث تروى أحداث القصة من أكثر من وجهة نظر، وعرف هذا الاتجاه الفني باسم (Points of View) او (وجهات النظر) فالكاتب ينقل الاحداث نفسها على لسان أكثر من شخصية من وجهات نظر مختلفه. ونذكر أن "اندريه جيد" كتب روايته (مزيفي النقود) بهذا الاسلوب وكما نجد في رواية (السفينه) لجبرا ابراهيم جبرا، وأدخلت القصة القصيرة الى ميدانها هذا التكنيك الفنى الحديث، فرأينا بعض المحاولات عند مجيد طوبيا في قصته (الوباء الرمدي)(١٩١) وعند محمد البساطى في (قصة رجل ميت)(١٩٢) حيث تقوم احدى الشخصيات بعرض القصة وتقوم شخصية اخرى بعرضها من جانب آخر او زاوية رؤية مختلفة او بتصور آخر، ثم تقوم شخصية أخرى... وهكذا بحيث تتعدد وجهات النظر في الحادث نفسه.

- ٥ -

ويتجاوز الحدث في القصة التجريدية حدود الواقع والمنطق او المعقول، ويحلق الكاتب في أجواء خيالية فيعرض أصواتاً اسطورية لا تعدو ان تكون مجرد تصورات وتخيلات يخلقها الكاتب في احلام اليقظة او في لحظات التخيل الميتافزيقى، وتبقى هذه **الاحداث الاسطورية (الفانتازية)** مرتبطة بخيط- رمزي او ايحائي- في واقعنا الحياتي من قريب او بعيد. فأحداث قصة (الجاحظون)(١٩٣)، لمجيد طوبيا احداث وهمية خيالية، فالرجل يغرق في البحر وتبتلعه السمكة ويصطاده الصيادون ثم يصنع في المصانع ويعلب ويأكله الناس كسردين معلب... يروي حكايته بنفسه ويقص علينا هذه الرحلة الخيالية، فهو الى جانب محاولته أن يعرض همومه الحياتية، فإنه يلجأ الى هذا البناء الاسطوري في القصة كأسلوب فني ووسيلة تكنيكية تتيح له حرية التصور، واستحضار الاحداث الخيالية، ما يعقل منها وما لا يعقل، ليعكس من خلال ذلك كله جانبا من رؤيته لهذا العالم، ويلجأ نعيم عطية في (الصعود والهبوط) الى هذا البناء الاسطوري في قصته، فنجد الاحداث قريبة من الخيال، الا انها تبقى ممكنة الحدوث - من الناحية المنطقية- او الجدلية- وتبقى حركة فنية تتجاوز المعقول في احداثها وتتجاوز الواقع لتضعنا وجها لوجه امام الواقع المذهل. وتلجأ القصة (الى الفلاش باك والفنتازيا لتبنى هذا الواقع)(١٩٤).

فالحدث الاسطورى الذي يلجأ اليه الكاتب ليس محاولة هروبية ولا محاولة بقصد

منها الاتيان بالغريب من أجل الغرابة، وانما هو استجابة لقوة التخيل لدى الانسان ووسيلة تعبيرية تتيح له أن يرسم مشاعره وصراعاته الى أبعد الحدود الرمزية والمجازية ومحاولة للتعبير عن كل طاقاته الشعورية الكامنه في أعماقه. فنجيب محفوظ في (تحت المظلة) يسرد احداثا تفوق الخيال ولكنها من جانب آخر تزيد معرفتنا بالواقع المذهل الذي نعيش في اعماقه. ويسرد محمد البساطي في قصته (قصة رجل ميت)(١٩٥) على لسان شخصياته كيف مات ودفن وتجمع الناس حوله الى غير ذلك من أحداث غير معقولة تسم القصة بالطابع الاسطوري بأحداثها المتخيلة. ويستحضر يوسف ادريس في قصته (حمال الكراسى)(١٩٦)... احداثا تفوق الخيال وتتجاوز كل انواع المعقول لتجسيد رؤيته للواقع والكون والانسان.

والبناء الاسطورى في القصة يعتمد على المبالغة الزائدة في تصوير الاحداث الى درجة اللامعقول، الا أن الحدث الاسطورى يتضمن دائماً بعدا رمزياً يرتبط بغاية الكاتب وهدفه حين يلجأ الى هذا الاسلوب، فيوسف ادريس يلجأ الى تجسيد الحدث تجسيداً خيالياً في قصته (حمال الكراسى)، إذ نرى رجلا نحيفا يحمل كرسيا اسطوريا ضخما يدور فيه بين شوارع المدينه دون أكتراث او اهتمام من أحد، ولنستمع الى هذا الوصف الدقيق الذى وصل حد الاسطورة يقول (... شاهدت الكرسى فاعتبرت انى شاهدت معجزة... كرسى هائل تراه فتظن انه قادم من عالم آخر أو أقيم من أجل مهرجان، ضخم كأنه مؤسسة واسع القاعدة... تكاد من الرعب او الذهول ان تخر أمامه وتعبده وتقدم له القرابين... ولكن في آخر وقت المح بين الارجل الغليظة الأربعة المنتهية بحوافر رهيبة حادة، ساقا خامسة، ضامرة غريبة على الفخامة والضخامة ولكن لا، لم تكن ساقا، كانت رجلا نحيفا معروفا قد صنع العرق على جسده ترعا ومصارف وانبتت شجرا وغابات واحراشا... كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسيا كهذا لا يقل وزنه عن الطن او ربما أطنان)(١٩٧) فالكاتب يعتمد على المبالغة والتجسيد في التصوير، ويتجاوز الواقع المعقول الى الواقع الاسطورى. فالرجل الذى يحمل كرسيا كالبناية او المؤسسة الضخمة هو منظر اسطورى من الممكن ان نتخيله ذهنيا ولكننا لن نصادفه على أرض الواقع، وقد أوضح الكاتب من خلال (الفانتازى) في قصته، الذي يعتمد على الرمز، غرضه وهدفه في تصوير الانسان القزم امام العالم الضخم ومآسيه الهائلة. فالحدث في هذه القصة مهما أغرق في التخيل الاسطورى فانه يرتبط عن طريق الرمز والمجاز الذى ينطوى عليه الحدث الاسطورى دائما، برؤية الكاتب وموقفه ومشاعره وواقعه.

والحدث الاسطورى في القصة قد يستحضر من اساطير معروفة في التاريخ القديم للدلالة على قضايا معاصرة، والاسطورة التاريخية لا تشكل بناء اسطورياً للقصه بقدر ما تعطيها بعدا فكريا ورمزيا يربط الابعاد الماضية بالحاضرة، ويغني عن الكثير من التفاصيل

والسرد لأن الاسطورة تكون ذائعة ومعروفة وتستحضر بطريقة رامزة وموحية تزيد من تعميق الفكرة وبلورتها كما نجد في القصص التي توظف الاساطير او القصص التراثية من مثل أسطورة (سيزيف) او (ترسيسياس) او (نوح) او (عنترة)... الخ..(١٩٨) وهذه الأساطير شائعة في الشعر اكثر منها في القصة.

اما الحدث الاسطورى الذى يخلقه الاديب ويتخيله فانه يتخذ طابع اللامعقول في اجوائه واحداثه واسلوبه، فيبنى القصة بناء اسطوريا يعتمد على أسلوب الكاتب في خلق الشخصيات الخيالية والاحداث الغريبة التي تتجادل وتتصارع بأسلوب رمزى لتكشف لنا أبعاد الواقع الحى الذى نعيشه. ومثل هذه الأجواء الأسطورية في القصة القصيرة ما نجده عند يحى الطاهر و محمد حافظ رجب ومجيد طوبيا ومحمد البساطى وقد أشرنا الى بعض قصصهم في هذا المجال وهى قصص لا معقوله غرائبية في ذات الوقت.

xxxx

والقصة التجريدية متجددة متغيرة دائماً، وشكلها الفني لا يخضع لقوالب ثابتة ويكاد يتشكل الاسلوب الفني فيها ويتنوع بعدد الكتاب انفسهم. فالشخصيات والاحداث في القصة التجريدية قد نجدها معقولة حيناً من الناحيتين الفنيه والفكرية، وقد نجدها متطرفة في أحيان كثيرة، وكأنها تتخبط في صراعات مذهلة او تنقل مواقف ومشاهد جنونية تفوق كل تصور، وتنقل بأشكال مختلفة ومتنوعة تتجاوز الحدود اللغوية وتتجاوز منطق الاحداث، فتعرض حدثا معينا وتنتقل الى عشرة أحداث أخرى، وقد تقسم القصة الى فصول قصيرة او تعرض مجزأة بعناوين مختلفه(١٩٩).. الا أن القصة تبقى- رغم التخبط الفني والفكرى المقصود- تخضع لمناخ نفسي واحد ولتناغم كلي يجمع بين جزئيات الاحداث في القصة وان تباعدت واختلفت، وما التخبط الفني او الفكري في القصة المعاصرة- المتمكنة- الاصورة معكوسة عن هذا التخبط في أعماق الانسان المعاصر المأزوم نفسه.

تقنيات فنية في البناء اللغوى والاسلوبي:

لا تحاول القصة التجريدية ان تخلق كلمات جديدة او تنفرد بمصطلحات تعبيرية خاصة مختلفه وانما يتركز الاهتمام على التجديد في ايحائية الكلمة واضفاء روح جديدة عليها واكسابها بعدا جديدا من حيث موقعها في العبارة وعلاقتها مع بقية عناصر بناء القصة لغة واسلوباً وتقنية.

وصياغة العبارات في القصة التجريدية تعتمد انتقاء الكلمات الموحية المعبرة واختيار العبارات القصيرة التي توحى بمعان شاملة عميقة، وتلعب اللغة دورا رئيسيا في شكل القصة وفي جماليتها واسلوبها الى جانب دورها الرئيسى في التعبير عن مضمونها.

واللغة في القصة تعتمد على الكلمة الحية وترتكز على مقدار تأثير هذه الكلمة على الآخرين وتفاعلهم معها، ومدى خدمتها وتعبيريتها عن الغرض الجمالي او الفني الذي استعملت من أجله. والقصة القصيرة من هذه الناحية تشبه القصيدة الشعرية وتبتعد عن لغة الرواية او المسرحية حيث لا مجال فيها للكلمة الزائدة او لأي حشو لغوي، وانما توضع الكلمة في موقعها تماما بحيث تضيف خيطا الى نسيج القصة وبنائها وفكرتها.

xxxx

ولغة القصة وصياغة عباراتها ليست استعراضا للمقدرة اللغوية وانما هي مسألة تطويع اللغة للتعبير عن المواقف والمشاعر ولأداء الغرض الفنى والجمالى في القصة. وحين تقوم اللغة او الاسلوب بأداء الدور الفكري والفني في التعبير عن المضمون، والدور الجمالي في البناء و التقنية الفنية فانها ترتفع الى ذروة الابداع.

ويختلف قصاصونا في أسلوب التقنية اللغوية في كتاباتهم، فبعضهم يهتم باللغة اهتماما بالغا، وآخر لا يكترث الا بالدور الذي تؤديه لنقل مضمونه فلا يهتم بالناحية الجمالية، وانما اغلب المحاولات الحديثة تضع اهمية كبرى على الأسلوب اللغوي وطرق الصياغة لان نجاح القصة الحديثة يعتمد على الشكل الفني قبل اعتماده على الفكرة المطروحة لأن المضمون الصادق او النبيل او الرائع يفقد روعته اذا فقد جماليته الفنية الاسلوبية والبنائية.

ونجد بعض الكتاب يطوعون اللغة لتقنيات جديدة تعتمد على أسلوب التكرار وتقليب العبارة وتقطيع الجملة والاستنكار والاستفهام، للتعبير عن غرض فكري يهدف اليه الكاتب من خلال صياغة العبارة بهذا الشكل. ولنقرأ هذا الحوار من قصة لأبراهيم اصلان بعنوان (الملهى القديم) يقول:

(- ولكن لماذا لا تعيش معهم؟
- اين؟
- تقول أنها تحب اولادها وتخشى ان تعذبهم
- ولماذا لا يأخذونها بالعافية
- انهم يحاولون:
- يحاولون)(٢٠٠)

ونتوقف هنا قليلا لنلاحظ هذا القلق اللغوى الذى يعكس قلقا فكريا، فهو يكرر ويتساءل وكأنه يسهو وينسى ما قاله، وهذا الاسلوب ليس عبثا لغويا وانما اسلوب ايحائي رامز يعطي القصة ابعادا نفسية وفكرية يقصد الكاتب اثارتها.

ثم يتابع الكاتب بالطريقة نفسها:

(والتفت الى البائع
- كم الساعة الآن؟
- ساعتي متوقفة. قلت لك.
- نعم. نعم. قلت لي)(٢٠١)

لقد كرر السؤال أكثر من مرة رغم انه لم يذكره، ولكنه يفعل ذلك ليعكس وضعا نفسيا قلقا، استطاع بهذه التقنية اللغوية والاسلوبية ان ينقله الينا ويشحننا به. وهذا الاسلوب قريب جدا ولنقل فيه تأثر بأسلوب "بيكيت" في كتاباته وخاصة في مسرحيته (بانتظار غودو)(٢٠٢) حيث يكرر العبارات بطريقة مملة ولكنها تثير الاسئلة والاجوبة، ويتعجب ويستنكر ويقطع الحوار... فيتكلم عن ربط حذائه بما لا يقل عن صفحتين... الى غير ذلك من ثرثرات لغوية وتكرار العبارات. وبرغم ذلك فانه بهذا الاسلوب ينقل كل اغراضه ويثير في النفس ما يقصده من مشاعر واحاسيس وافكار متعلقة بعبثية الحياة والانتظار الذي لا ينتهي... الى غير ذلك.

xxxx

والصياغة الفنية في القصة مسألة تعتمد على مجموع العلاقات ما بين لغة القصة ككل متكامل ولا تعتمد على مجموعة الكلمات المفردة، وهذه الصياغة للعبارات مع المحافظة على ما بينها من روابط فنية او لغوية هي التي تشكل بالتالي معمار القصة وبناءها، وأن اسلوب الصياغة في القصة التجريدية يعتمد على حالة (التماس) مع الفكرة المطروحة، دون التصريح بها مباشرة، فصياغة العبارة تعتمد في القصة الحديثة بشكل عام على ملامسة القضية، والايحاء بها بأسلوب لغوي ذكي دون اللجوء الى الوصف او التفسير بالعبارات والجمل لبلورة غرض الكاتب وانما بالاعتماد على الكلمة الحبه الموحية والعبارة الرامزة التي تشبه الومضه او اللذعه الكهربية السريعة التي تكشف عن شعور الكاتب في لحظة تفاعل مع لغته وأسلوبه ومضمونه، وبالتالي تترك عملية الاستيعاب الكامل والتحليل والتفسير للقاريء.

xxxx

وفي القصة الحديثة تثار قضية **الفصحى والعامية** وقد اشرنا اليها في اثناء دراستنا للشكل الفني في القصة التعبيرية(٢٠٣) وهذا الموضوع اشبع بالصراع والابحاث الادبية والسياسية. أما لغة القصة فالأولى ان يحددها الأديب نفسه، والاديب المتمكن يختار لغته الفنية كما تفرضها عليه المواقف المختلفة. والعامية لا تعيب القصة حين تؤدي غرضا جماليا او فكريا، وحتى الفصحى في القصة الحديثة فانها تختار من لغة العصر او لغة المثقف العادي لا المتخصص فقط، وهذه القضية متروكة للكاتب المتمكن من فنه فانه اكثر دراية بلغته التي تشبع عنده حسا فنيا ونفسيا،بحيث يشعر أن هذه اللغة- عامية او

فصحى- هى التي تعبر بدقة وصدق وانسجام عن ابعاد هذا الموقف او ذاك.

وعلى سبيل المثال فان ادوار الخراط يستخدم العامية بشكل كبير في معظم قصصه(٢٠٤). ويجنح الى الفصحى التي تستوى المثقفين المتخصصين في قصص اخرى، وكل ذلك يكون استجابة لما تفرضه عليه المواقف واللحظات الشعورية المختلفة.

اما البناء اللغوى للقصة الذي يستمد لغته من التاريخ كما نجد في محاولات جمال الغيطانى(٢٠٥) فلغة القصة في هذه المحاولات تقليدية او قديمة وكل ما يتبقى من القصة الرمز والايحاء. فالغيطانى يستحضر احداث التاريخ الماضى ليعكس صورة الحاضر، الا ان هذه التجربة لا بد وان تتسع رؤيتها وتتعمق وأن يهتم الكاتب بجمالية القصة ولغتها الفنية بالاضافة الى المضمون الذى يتخذ طابعا فلسفيا في القصة الحديثة. وتبقى محاولة الغيطانى هذه حركة تجديدية لا حركة ابداعية لا بد أن يعمقها وينضجها خشية ان تسلمه الى التكرار الذي يهدد التجديد والتطور والابداع في محاولاته الرائدة.

xxxx

ومن أساليب التقنية في القصة التجريدية: **الحوار العبثي** او ما يشبه الثرثرة الكلاميه والاستطراد والخلط. وهى تعابير يقصدها الاديب ويعيها وتتضمن حسا رمزيا يوحى بابعاد القصة ومشاعر الكاتب. وهو اسلوب كثيرا ما يتبعه الأديب بدافع نفسي حيث يعانى مشاعر الخواء والفراغ والعبث ويجسد فيه فراغ الحياة او سخريتها او مللة وقرفه منها.

فنجيب محفوظ في قصته (النوم) يقطع احداث القصة ليقوم باعراب جملة ثم يعود الى مجرى الاحداث ويتابع قصته. يقول:

(- أنت مدرس عربى حشن، هل عرفت فعلا بلا فاعل...؟
- اللغة بلا حدود.
- مات محمد. محمد فاعل، ولكن اي فاعل هذا.

ولذلك فانى ابحث عما اريد خارج نطاق اللغة)(٢٠٦) وجاء الجرسون... الخ.

فهذا الاسلوب اللغوي الذي يخرج في ظاهره عن سير الاحداث في القصة، اسلوب مقصود يستحضره الكاتب ليضيف ابعادا فكرية الى نسيج قصته، ويشبع حسا فنيا وشعوريا لدى الكاتب... فالثرثرة ليست مقصوده لذاتها وانما لمشاعر أخرى بعيدة تنطوي عليها عبارات هذا الحوار ورموزه وايحاءاته.

وتكثر في القصة التجريدية الثرثرات اللغوية واستخدام العبارات البسيطة او المرحة او البذيئه احيانا التي تخرج عن الذوق التقليدى او الوقار الأدبى كما يرى المحافظون.

كما نجد في قصة ابراهيم اصلان (بحيرة المساء)(٢٠٧) وقصة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس)(٢٠٨)... وقد تتجاوز القصة الحديثة التجريدية الاعتبارات الخلقية بمفهومها الكلاسيكي - او بمفهوم الذين ما زالوا يعتقدون ان صوت المرأة عورة- وتستخدم لغة علمية مكشوفة ولكنها ليست مؤذية، أضف الى أنها تستحضر لحس تعبيري ملح في أعماق الكاتب وتقوم بدور فني ورمزي في بنية القصة ومحتواها، ونجد هذا في قصة يحى الطاهر (الكابوس الاسود)(٢٠٩).

xxxx

ومن اساليب التقنية الجديدة في شكل القصة القصيرة ان يقدم القاص للقصة بكلمة ترتبط ضمنيا بفحوى القصة ومحتواها، فابراهيم منصور في قصته (بول وفرجينى)(٢١٠) يقدم للقصة بهذه الكلمة:

(واجبنا؟ علينا ان استطعنا ان نجعل من الملل شعرا)(٢١١).
فالعبارة موحية وكأنها تبوح بأبعاد القصة.

وقد أكثر مجيد طوبيا من هذه الاشارات الذكية التي تعطي أبعادا عميقة رامزة للقصة، فمنذ قصص مجموعته (فوستوك يصل الى القمر) التى بدأ معظمها بهذا الاسلوب وحتى قصصه الاخيرة وهو يحاول ان يبدأ حكايته بكلمة حولها، والعبارة التي تبتدئ بها القصة من هذا النوع، تعد عنوانا ايحائيا آخر للقصة غير العنوان الاصلى وربما يكون أكثر ايحائيه أيضاً. ففى قصة مجيد طوبيا (المعدول والمقلوب)(٢١٢) التي تعرض على لسان أكثر من شخصية يقدم لها بهذه العبارات:

١- مهاب:
(لكل دائرة مركز واحد- حقيقة هندسية)

٢- سعاد
(الشاذ يخلق الشاذ)

٣- نبيله
(الضحك الزائد يسيل الدموع كالبكاء)(٢١٣)

فالكاتب يستحضر هذه العبارات وكأنها نوع من فلسفة المواقف التي تتضمنها القصة. واذا وجدنا ان بعض القصص ليس لها عنوان، فان هذه المقدمة تقوم مقامه أو انها تقوم بدور مزدوج، ففى قصة ابراهيم عبد العاطى (كل الشخصيات فيما يلي تخيلية واي تشابه بينها وبين اي شخص حي او حدث هو محض تصادف)(٢١٤). نجد أن هذه المقدمة للقصة هي في الوقت نفسه عنوان القصة، والقصة تتبع تقنية حديثة من ناحية الشكل، فالكاتب يبدأ بعبارات متعددة بعضها يوحى بمضمون القصة وبعضها يشبع رغبة

ما لدى الكاتب، فهو يبدأ على النحو التالي:

(*هذا العالم* فكاهي تقريبا... وحزين أيضاً بطريقة تبدو غير مفهومة- *أ. م.*)

(١) هناك شيء واحد فقط على وجه التحديد والحصر قاتل تماما، وعلى نحو فظ: أنني أوجد. (وضع الجورب في قدمه اليسرى، وسقط ميتا).

(٢) في الجنازة كان صديقي المتوفى، والذي يعرفه في المقهى، وفي نطاقه فحسب هو الشخص الوحيد الذي كان حزينا بين المشيعين.

وهكذا ترى أنه لم يكن لديه شيء ضده (كنت داخل النعش اراه جيدا وأخرج له لساني).

(٣) طول حياتي ظللت أشعر انني ثابت تقريبا.. أما الزمن فهو الذي يتحرك كحد السكين في الزبد.

الألم...)(٢١٥)

ثم يبدأ قصته.

فهذه *التقنية الفنية* في شكل *القصة* ما زالت في *مراحلها الأولى*. وفي لحظات التشكل والبناء والتكوين، وستضيف فيما بعد شكلا جديدا وصياغة جديدة في القصة الحديثة. هذا بالاضافة الى الأبعاد الفلسفية التي تتضمنها أو تثيرها.

xxxxxxxx

اما عناصر التقنية الفنية في القصة القديمة من عقدة وخاتمة ولحظة التنوير وحبكة وعناصر المفاجئه الساذجة... فكلها انتهت من القصة التجريدية تقريباً. وأصبح لها مفاهيم جديدة وابعاد فنية أخرى، وحين توجد *تلك العناصر الفنية* فانها توجد بتقنية جديدة تتلاءم مع فنية القصة الحديثة وشكلها المتطور.

وان مضمون القصة التجريدية الذي يطرحه الكاتب من مواقف مختلفة وحوار فكري يعرض *خلاله المشاعر والصراعات، والمفاهيم والرؤى المتنوعه*، لا يسمح بأن تعتمد القصة على حبكة او عقدة أو غير ذلك وانما اقتضت عناصر فنية جديدة اعتمدت على الحوار والمونولوج، والحدث والشخصية- بمفهومها الجديد- وعلى الاسلوب الفني الجديد وتقنياته المختلفة في القصة المعاصرة كما ذكرنا في هذا الفصل.

ملاحظات الباب الثالث

١- جون فليتشر / اتجاهات جديدة في الادب ص ٢٠٢ ط بغداد- دار الحرية - ١٩٧٤.

٢- أمثال: محمد حافظ رجب، علاء الدين، هدى جاد، ابراهيم منصور، احمد هاشم الشريف، سليمان فياض، محمود عوض عبد العال، زينب صادق، عز الدين نجيب، عاصم جاد الله، محمد مبروك ابراهيم، محمد جبريل، نعيم عطيه، بهاء طاهر، ابراهيم عبد العاطي، جميل عطيه ابراهيم، حسن محسب، وحيد حامد، صوفى عبد الله، احمد الخميسى، لطفى الخولى.

٣- مجلة جاليرى ٦٨/ ابراهيم فتحى ص ١٨٤/ ابريل ١٩٦٩.

٤- محمد جبريل / (تلك اللحظة من حياة العالم) ص ١٠٢.

٥- المصدر السابق ص ١٠٣.

٦- غالى شكرى/ صراع الأجيال في الادب المعاصر ص ١٤٥.

٧- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥.

٨- محمد البساطى/ حديث من الطابق الثالث ص ٥٤.

٩- محمد جبريل: تلك اللحظة من حياة العالم، ص ١٩.

١٠- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٣٠.

١١- المصدر السابق ص ٣٢.

١٢- المصدر نفسه ص ٣٦.

١٣- المصدر نفسه ص ٣٣.

١٤- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٣٦.

١٥- يحى الطاهر/ ثلاث شجرات تثمر برتقالا.

١٦- المصدر السابق ص ٩.

١٧- يحى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٨١.

١٨- المصدر السابق ص ٨٣.

١٩- المصدر السابق ص ٨٥.

٢٠- المصدر السابق ص ٣٣.

٢١- يحي الطاهر / الدف والصندوق.

٢٢- وحيد حامد / القمر يقتل عاشقه.

٢٣- مجيد طوبيا / الايام التالية.

٢٤- نجيب محفوظ / تحت المظلة. وفي قصته (الوجه الآخر) وقصة (ثلاثة ايام في اليمن).

٢٥- نجيب محفوظ / الجريمة ص ٨٦.

٢٦- المصدر السابق ص ١٠٣.

٢٧- نجيب محفوظ / الجريمة ص ١٣٥.

٢٨- المصدر السابق ص ١٦٣.

٢٩- المصدر نفسه ص ١٤٩.

٣٠- ابو المعاطى ابو النجا / الوهم والحقيقة ص ٩٩.

٣١- يحى الطاهر / ثلاث شجرات تثمر برتقالا ص ٥.

٣٢- نعيم عطية / قضية الشاويش صقر ص ٢٠٩.

٣٣- المصدر السابق ص ٢١٩.

٣٤- المصدر السابق ص ٢٢٢.

٣٥- مجلة الموقف الادبى / السنة الرابعة ١٩٧٥ عدد ١١.

٣٦- المصدر نفسه.

٣٧- ابراهيم اصلان / بحيرة المساء ص ٨١.

٣٨- المصدر السابق ص ٨٦.

٣٩- كامل زهيرى / الغاضبون ص ١٢٠- لم يذكر المصدر - ط أخبار اليوم ١٩٦٩.

٤٠- مجلة جاليرى ٦٨ / ابريل ١٩٦٩ ص ١١٧.

٤١- ويتضح ذلك في مواقف كثيرة من الادباء مثل: توفيق الحكيم ومصطفى محمود واخيراً نجيب محفوظ.

٤٢- يوسف الشارونى / دراسات في قصص الشارونى (الخوف والشجاعة) ص ٣٤.

٤٣- المصدر السابق ص ٧.

٤٤- المصدر نفسه ص ٣٠.

٤٥- عاصم جاد الله / الى الشمس في جنازة ص ٨.

٤٦- المصدر نفسه، ص ٣٥.

٤٧- المصدر السابق ص ١٦.

٤٨- المصدر نفسه ص ١٠.

٤٩- المصدر نفسه ص ٣٥.

٥٠- المصدر نفسه ص ٤٩.

٥١- عاصم جاد الله / الى الشمس في جنازة ص ٣٨.

٥٢- المصدر السابق ص ٤٩.

٥٣- المصدر نفسه ص ٤٩.

٥٤- المصدر نفسه ص ٣٩.

٥٥- المصدر نفسه ص ٤.

٥٦- محمد البساطى / حديث من الطابق الثالث

٥٧- محمد البساطى: حديث من الطابق الثالث ص ١٤١.

٥٨- المصدر السابق ص ١٤٣.

٥٩- يحى الطاهر: ثلاث شجرات كبيرة ص٣٣.

٦٠- يحى الطاهر / الدف والصندوق (المقدمة) ص ٢٨.

٦١- كامل زهيرى / الغاضبون ص ٩٩ (لم يذكر المصدر).

٦٢- يحى الطاهر / الدف والصندوق ص ٣٥.

٦٣- المصدر السابق ص ٣٥.

٦٤- المصدر السابق ص ١٢٣.

٦٥- المصدر نفسه ص ١٢٥.

٦٦- المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٦٧- المصدر نفسه ص ١٢٩.

٦٨- المصدر نفسه ص ١٣١.

٦٩- المصدر نفسه ص ١٣٣.

٧٠- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٥٠.

٧١- المصدر السابق، ص ٥١.

٧٢- المصدر السابق ص ٥٧.

٧٣- المصدر نفسه ص ٥٥.

٧٤- المصدر نفسه ص ٥.

٧٥- البير كامو: الغريب.

٧٦- نجيب محفوظ / تحت المظلة ص ٥.

٧٧- المصدر السابق ص ١٧.

٧٨- نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٤٩.

٧٩- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٦٩.

٨٠- وحيذ حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.

٨١- مجلة جاليرى ٦٨/ ص ٧١ لسنة ١٩٦٩.

٨٢- مجيد طوبيا/ الايام التالية ص ١٢١.

٨٣- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ١٤.

٨٤- المصدر السابق ص ٧.

٨٥- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٧٠.

٨٦- المصدر السابق ص ١٧٨.

٨٧- المصدر نفسه ص ١٧٦.

٨٨- المصدر نفسه ص ١٨٣.

٨٩- المصدر نفسه ص ١٧٨.

٩٠- المصدر نفسه ص ١٨٢.

٩١- ابو المعاطى ابو النجا/ ص ١٧٧.

٩٢- مجلة جاليرى ٦٨/ يونيه ١٩٦٨ ص ٢٠/ ترجمة ادوار الخراط

٩٣- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٧١.

٩٤- المصدر السابق ص ٧٥.

٩٥- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٩.

٩٦- المصدر السابق ص ٩٥.

٩٧- المصدر نفسه ص ٩٩.

٩٨- المصدر نفسه ص ١٠٠.

٩٩- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ٢٩.

١٠٠- المصدر السابق ص ٢٤.

١٠١- عاصم جاد الله/ الى الشمس في جنازة ص ٨، وفي قصتى (كلاب عم مرروق) و (نشيد الغرفة الحمراء) من المجموعة نفسها.

١٠٢- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥.

١٠٣- المصدر السابق ص ٧.

١٠٤- المصدر نفسه، ص ٣٥.

١٠٥- المصدر نفسه، ص ٣٣.

١٠٦- المصدر نفسه، ص ٣٨.

١٠٧- مجلة جاليرى ٦٨/ ابريل ١٩٦٨ ص ١٦.

١٠٨- المصدر السابق ص ١٦.

١٠٩- مجلة جاليرى ٦٨/ يونيه ١٨٦٨ ص ٢٠.

١١٠- من أشهر الأفلام السينمائية التي لاقت اقبالا منقطع النظير فاق كل الارقام القياسية في تاريخ السينما الاجنبية.

١١١- الفريد كازن/ تطور الفكر الامريكى في القرن العشرين، ص ٧ من الفصل الثالث عشر، ترجمة ماهر نسيم، ط دار المعارف

١١٢- كما في مجموعته (رجال بلا نساء) Men Without Women, Penguin 1973 (First Published, 1928).

١١٣- في مجموعته Dubliners, Penguin 1971 (First Published, 1914).

١١٤- كما في مجموعته Lady With Lapdog, And other stories.
Penguin 1971, Translated by David Magarshack (First Published, 1964)

١١٥- في مجموعته Go Down Moses, Penguin 1970 (First Pub. 1940).

١١٦- في مجموعته Metamorphosis And other stories, Peng. 1973:
Translated by Willa and Edwin Muir. (First Pub. 1916)

١١٧- في مجموعته Twenty- one Stories, Pen. 1973, (First Pub. 1970)

١١٨- في مجموعتها Acurtain of Green. And: The Wide Net. and Other Stories.
وقصة (موت بائع متجول) (Death of Travelling)
من مجوعتها الاولى (الستار الخضراء) مشهورة جدا.
(انظر في كتاب رأى. ب. وست" القصة القصيرة- الادب الامريكى في نصف قرن- ترجمة سميرة عزام ط دار بيروت ١٩٦١).

١١٩- في مجموعته Exile and the Kingdom, Pen. 1970. (First Pub. 1957)
وفي مجموعة "سارتر" (الجدار) ترجمة هاشم الحسيني/ ط دار العودة بيروت.

١٢٠- يحي الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٨.

١٢١- يحي الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٨.

١٢٢- مجلة الهلال- ملحق الزهور- عدد ٧/ السنة الثالثة/ يولية ١٩٧٥ ص ٣٦.

١٢٣- المصدر السابق ص ٣٨.

١٢٤- المصدر نفسه/ ص ٣٨.

١٢٥- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ٤.

١٢٦- المصدر السابق ص ٨.

١٢٧- المصدر نفسه ص ١١.

١٢٨- المصدر نفسه ص ١٠.

١٢٩- المصدر نفسه ص ١٥.

١٣٠- المصدر نفسه ص ٢٠.

١٣١- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ١٠٧.

١٣٢- المصدر السابق ص ١٠٧.

١٣٣- المصدر نفسه ص ١١٠.

١٣٤- المصدر نفسه ص ١١٠

١٣٥- المصدر نفسه ص ١١١.

١٣٦- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٣٨.

١٣٧- مجلة جاليرى ٦٨/ يونية ١٩٦٨ ص ١١.

١٣٨- المصدر نفسه ص ١١.

١٣٩- محمود عوض عبد العال/ مجموعة الذي مر على مدينة ص ٣ ط. م.ك الاسكندرية/ ١٩٧٤. نشرت بمجلة الموقف الادبى/ سوريا/ ١٩٧١.

١٤٠- مجلة جاليرى ٦٨/ عدد خاص عن (القصة المصرية القصيرة) - نشرت القصة بمجلة (المجلة) عدد اكتوبر ١٩٦٦ ص ٨٥.

١٤١- مجلة جاليرى ٦٨/ ص ٩٠.

١٤٢- المصدر السابق ص ١٥.

١٤٣- المصدر نفسه ص ٨٩.

١٤٤- ارنست فيشر/ ضرورة الفن ص ٢٠١ ترجمة اسعد حليم ط الهيئة العامة للكتاب/ ١٩٧١.

١٤٥- نجيب محفوظ/ حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ١٦١.

١٤٦- المصدر السابق ص ١٨٦.

١٤٧- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٣٧.

١٤٨- انظر في مجموعتي (النداهة...) و (بيت من لحم).

١٤٩- انظر في مجموعته (وبعدنا الطوفان) قصة (كل الملوك يموتون) و (الغريب).

١٥٠- انظر في مجموعته (الوهم والحقيقة) وبخاصة في قصتى (وقت الزوال) و(الوهم والحقيقة).

١٥١- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص٧.

١٥٢- مجلة القصة- المصرية- ديسمبر ١٩٧٤- ص ١٤٣ مقال مترجم ل "اوليج ماسلينكوف" لم يذكر المصدر-.

١٥٣- مجلة القصة/ ديسمبر ١٩٧٤/ مقال مترجم ل "اوليج ماسلينكوف". (تدور الاحداث في ذهن زوجة بلوم - المؤلف).

١٥٤- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.

١٥٥- المصدر السابق ص ١٦.

١٥٦- المصدر نفسه ص ٥٦.

١٥٧- المصدر نفسه ص ١١.

١٥٨- المصدر نفسه ص ٢١.

١٥٩- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٢٤.

١٦٠- المصدر السابق ص ٥٦.

١٦١- المصدر نفسه ص ٥٨.

١٦٢- يحى الطاهر عبد الله/ ثلاث شجرات تثمر برتقالا ص ٢٨.

١٦٣- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٧.

١٦٤- مجلة الهلال- الزهور عدد يوليو ١٩٧٥ اللسنة ٣.

١٦٥- محمد البساطى/ حديث من الطابق الثالث ص ١٤١.

١٦٦- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥.

١٦٧- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ٥.

١٦٨- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.

١٦٩- عز الدين نجيب/ المثلث الفيروزى ص ٧.

١٧٠- كتابات معاصرة- قصص قصيرة- ص ٢٠٠.

١٧١- المصدر السابق ص ٢٠٩.

١٧٢- غالى شكرى/ ذكريات الجيل الضائع ص ٢٣٧ ط وزارة الاعلام -القاهرة- ١٩٧٢.

١٧٣- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥٠.

١٧٤- مجلة جاليرى ٦٨/ ١٩٦٩ ص ٧١.

١٧٥- يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.

١٧٦- مجلة جاليرى ٦٨/ مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.

١٧٧- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٢٩.

١٧٨- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ من ١٥.

١٧٩- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.

١٨٠- مجلة جاليرى ٦٨/ يوليو ص ١٩.

١٨١- ابو المعاطى ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٧٠.

١٨٢- وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.

١٨٣- جاليرى ٦٨ / يوليو ص ٢٠.

١٨٤- انظر مجموعته (بحيرة المساء) قصص (انهم يرثون الارض ص ٥٧). (في جوار رجل ضرير ص ١٠٥)، (بحيرة المساء ص ٢٧).

١٨٥- انظر قصتي (الخيوط ص ٩)، (خارج الحدود ص ٩) من مجموعته (تلك اللحظة...).

١٨٦- انظر قصتي (كل الملوك يموتون ص ١٢٩)، الغريب ص ٥١) من مجموعته (وبعدنا الطوفان).

١٨٧- مجلة جاليري ٦٨/ ص ٧١.

١٨٨- نعيم عطية/ قضية الشاويش صقر ص ١٠٩.
** سهير القلماوى/ محاضرات حول نظرية الرواية ص ٢١/ ١٩٧٣.

١٨٩- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٩.

١٩٠- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥.

١٩١- مجيد طوبيا/ الايام التالية ص ١٧.

١٩٢- محمد البساطى/ حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩.

١٩٣- نعيم عطية/ قضية الشاويش صقر ص ٢٠٩.

١٩٤- غالى شكرى/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٥٢.

١٩٥- محمد البساطى/ حديث من الطابق الثالث. ص ١٤١.

١٩٦- قصص قصيرة/ كتابات معاصرة ص ١٩٢.

١٩٧- المصدر السابق ١٩٣.

١٩٨- انظر قصة عبد الغفار مكاوى (يونس في بطن الحوت) وقصة عبد العال الحمامصى (يوحنا الامريكى في الحانة) في المصدر السابق نفسه.

١٩٩- انظر في قصة نجيب محفوظ (ثلاثة ايام في اليمن ص ٨١) من تحت المظلة و(هجرة الضحاك) ص ١٣١ لمجيد طوبيا من (الايام التاليه) و (المعدول والمقلوب) ص ٥٥ من المجموعة نفسها. وقصة (حكايات الزوايا) ص ٦٧ من مجموعته (خمس جرائد لم تقرأ).

٢٠٠- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٥.

٢٠١- المصدر السابق، ص ٥.

٢٠٢- صموئيل بيكت/ بانتظار غودو (انظر الصفحات الأولى من المسرحية).

٢٠٣- انظر ص .... من هذا البحث.

٢٠٤- انظر في جميع قصص مجموعته/ ساعات الكبرياء.

٢٠٥- جمال الغيطانى/ اوراق شاب عاش منذ الف عام.

٢٠٦- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٢٣.

٢٠٧- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٢٩ (يذكران ان رجلا كان يبول وساقاه منفرجتان).

٢٠٨- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥ (يذكر ان رجلا كان يبحث عن روث بهيمه في الشارع).

٢٠٩- يحى الطاهر/ ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٧ (حين يتحدث عن الشبق والاحاسيس الجنسيه).

٢١٠- مجلة جاليرى ٦٨/ يوليو ص ١٧.

٢١١- المصدر السابق ص ١٧.

٢١٢- مجيد طوبيا/ الايام التاليه ص ٥٥.

٢١٣- المصدر السابق ص ٥٥ وما يتبعها.

٢١٤- مجلة جاليرى ٦٨/ مايو ص ٢٦.

٢١٥- مجلة جاليرى ٦٨/ مايو ص٢٦.

الباب الرابع

محاولات في التيار اللامعقول والعبثي

(أ) التيار اللامعقول

مقدمة

١ - مفهوم اللامعقول
٢ - موقع قصة اللامعقول
٣ - محاولات محمد حافظ رجب
٤ - الشكل والمضمون
نجيب محفوظ

(ب) محاولات أخرى في قصة اللامعقول

يوسف ادريس
وحيد حامد
ابراهيم عبد العاطي
مجيد طوبيا

(جـ) محاولات عبثية

مدخل الى التيار العبثى
محاولات في العبث
(محاولة وحيد حامد)

٤ - التيار اللامعقول

لجأ الأدباء والفنانون الى الاتجاه المعروف باللامعقول بقصد التجديد في شكل العمل الفني والخروج على الاساليب المألوفة والتقليدية في الفنون كافة.

وحركة اللامعقول في الأدب تحاول أن تجدد في كل من اسلوب العمل الادبي وشكله وبنائه، فتخرج الأحداث من الممكن الى اللاممكن وتتجاوز منطق الواقع المعقول الى منطق الواقع غير المعقول. وفن اللامعقول عملية تجسيد رمزي للأشياء يتقبلها الذهن ويستوعبها من الناحية التخيليه غير انه لا يتقبلها من الناحية العملية او المنطقية. وأحداث اللامعقول تجد مسرحا واسعا لها في خيال الاديب الذي يبلور من خلالها مشاعره وغاياته ومواقفه تجاه الاشياء التي تجري فوق أرض الواقع.

وحركة اللامعقول ليست انسلاخا عن الحياة بأي شكل من الاشكال، وليست عجزا عن المواجهه، وانما هي اتجاه فني يحاول التجديد والتنويع ولا يقبل الجمود. واللامعقول عملية خلق جديد فني في شكل العمل الادبي تتيح للكاتب ان يخلق من عالم الوهم والخيال عالما يحلم به او يطمح اليه، وان يصور عالما يعيشه ماديا وعمليا من خلال عالم يعيشه ذهنيا وتخيليا. والكاتب يستعين بالرمز الغامض في عرض أحداثه التي لا تخضع للزمان او المكان، وفي طرح القضايا الانسانية بشكل شمولي.

والمعروف ان حركة اللامعقول بدأت في أوروبا في الفنون ثم انتقلت الى الآداب. وقد ظهر تيار اللامعقول في الشعر والمسرح والرواية الحديثة بشكل ثانوي في البداية واستمر كذلك حتى ظهر كتاب متخصصون في هذا الاتجاه واستقل على أيديهم وشكل مدرسة حديثة في الفن، واطلق على أصحابها اسم (كتاب اللامعقول) نذكر منهم "بيكيت" و "أداموف" و "اونيسكو" و "بنتر" و "أونيل" الذين تخصصوا في مسرح اللامعقول، فكانت مسرحية (بانتظار غودو)(١) من أشهر المسرحيات في اللامعقول وترجمت الى معظم لغات العالم، وحظيت بدراسات نقدية لاتحصى، وبذلك أثرت في تطوير أدب اللامعقول، فلا نجد أديبا معاصرا يتجه الى هذا التيار دون أن يطلع على هذه المسرحية او مسرحيات "بيكيت" الأخرى، ومسرحيات زملائه الآخرين. ومن أفضل الكتب النقدية التي درست هؤلاء الأدباء ومسرحياتهم كتاب "مارتن ايسلن" (المسرح اللامعقول)(١).

واستهوى هذا التيار بعض الادباء وظهر في أغلب الفنون الادبية في معظم بلدان العالم، وفي عالمنا العربي كانت محاولات توفيق الحكيم في المسرح تشكل دورا رياديا في نقل هذا التيار الى أدبنا المعاصر، كما نجد في مسرحياته (ياطالع الشجره) و (الطعام لكل فم) التي تعتبر محاولات جريئة في ارتياد هذا الفن في مرحلة مبكرة مهما

اختلفنا في قيمتها الفنية.

وقد وجد بعض أدبائنا في اللامعقول تبريرا للأحداث الغريبه او الاسطورية في كتاباتهم كما نجد عند توفيق الحكيم، ووجد آخرون انه حركة تجديد وتطوير في تقنية العمل الأدبي، وأنه أسلوب فني يعطي الكاتب مساحة واسعة لنسج العمل الادبي وحرية أكثر للتعبير عن مضمون الاثر الفنى ومحتواه، كما نجد في الكتابات الجديدة التي ظهرت في الستينات واستمرت الى اليوم.

ومحاولات اللامعقول في أدبنا المعاصر ما زالت محدودة بالقياس الى التيارات الأدبية الأخرى الشائعة. وقد بدأ اللامعقول مرحلة جديدة متطورة منذ الستينات لكنه ما زال في دور التشكل والتكوين فلم تستقر قواعده وأسسه وأصوله ولم يتخصص فيه أدباء معينون بل انه لا يشكل تيارا فنيا مستقلا بحيث يمكننا أن نقوم بدراسته دراسة نقدية وافية. وانما نجد محاولات لا تزال تجريبيه سواء في الرواية او الشعر او المسرح او القصة القصيرة.

وفي مجال بحثنا سنحاول ان نرصد محاولات هذا الاتجاه في القصة القصيرة في مصر.

- ١ -

لقد انتقلت جميع الموجات الفنية الأوروبية الى أدبنا المعاصر، واستخدمت بإتقان وتمكن حينا، وبتقليد وضعف حينا آخر. وكانت موجة اللامعقول من الموجات التي هبت رياحها على مختلف فنوننا الادبية. وكانت القصة القصيرة سريعة التأثر بموجة اللامعقول لسماتها المختلفة ولميزاتها الفنية الخاصة فكأن اللامعقول في القصة القصيرة خطوة تجريبية تفتح المجال امام الرواية اللامعقولة ومسرح اللامعقول، وهذا لا يمنع الوجود المستقل للقصة القصيرة التي تنهج النهج اللامعقول أيضاً.

والملاحظ ان الادباء الذين خاضوا تجربة اللامعقول في القصة القصيرة لم يتأثروا بالقصة القصيرة الأوروبيه اللامعقولة بقدر تأثرهم بموجة اللامعقول في الفنون الأخرى وخاصة بالمسرح. واللامعقول في القصة القصيرة لا يزال يشكل جانبا ضئيلا من قصص الأدباء، وكأن قصص اللامعقول تأتي عرضية في المجموعات القصصية المتعددة التي تزدحم بالتيارات الفنية المختلفة كما نجد في مجموعات نجيب محفوظ ويوسف ادريس ومجيد طوبيا ومحمد البساطي، حيث لا نعثر الا على نسبة قليلة جدا من قصص اللامعقول بينما تشكل القصة التعبيرية والتجريدية الجانب الأكبر من قصص مجموعاتهم المختلفة. أما محاولات محمد حافظ رجب في اللامعقول فتكاد تكون متخصصة في هذا الاتجاه.

فقصة اللامعقول حديثة جدا حتى في أوروبا، وحين نرصد حركة التطور الفنى في القصة القصيرة في مصر نجد أن قصة اللامعقول جاءت في مرحلة متأخرة من تجارب الادباء انفسهم، واستخدمت بعد استخدام القصة الواقعية والتعبيرية والتجريدية وان اختلطت معها في كثير من الاحيان. فيوسف ادريس مثلا الذى يشكل مرحلة متكاملة- تقريبا- في تاريخ القصة القصيرة وتطورها الفنى. بدأ كتابته في القصة التقليدية فالتعبيرية فالتجريدية ومن ثم بعض المحاولات في القصة اللامعقولة. وكذلك كان الأمر لدى نجيب محفوظ وبعض الكتاب المخضرمين.

وحين نحاول تلمس موقع قصة اللامعقول في تاريخ القصة القصيرة، فأقرب وسيلة الى ذلك أن ننظر في إنتاج بعض الادباء ونرى متى لجأوا الى قصة اللامعقول وأين موقعها من تاريخهم القصصي.

ويوسف ادريس الذى يتطور دائما، تعتبر مجموعاته القصصية تسجيلا او تأريخا لفن القصة القصيرة المعاصرة في مصر ابتداء من (ارخص ليالى) وانتهاء بمجموعاته الاخيرة الناضجة (قاع المدينة) و (بيت من لحم) و (النداهة).

فادريس كتب القصة التقليدية والواقعية في مجموعته (أرخص ليالى)، ولجأ الى الواقعية النقدية والتحليلية والاشتراكية في مجموعاته التالية (حادثة شرف) و (آخر الدنيا) و (لغة الآي آي). وفى مرحلة متطورة أختط التيار التعبيرى في مجموعاته (لغة الآي آي) و (بيت من لحم) و (النداهة) وفي هذه المجموعات الأخيرة انتقل ادريس نقلة فنية جديدة، وخطا خطوة تطورية أخرى في فن القصة القصيرة حين كتب القصة التجريدية واللامعقولة في المجموعتين الاخيرتين: (بيت من لحم) و (النداهة)... وإن كانت القصص محدودة وقليلة لكنها تبشر بالمزيد.

فقصة (الرحلة)(٢) ليوسف ادريس تشكل هذه الخطوة نحو تيار اللامعقول. فالرجل -في القصة- يجرى حوارا مع شخص وهمي وكأنه يخاطب نفسه او يخاطب فكرة في نفسه او مرحلة من تاريخه، ويعتقد ان حياته مقترنة بموت هذا الوهم من اعماقه (لم يعد هناك مناص إما حياتي او موتك لا بد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا)(٣) واللامعقول عند ادريس يتخذ طابعا رمزيا في هذه القصة، لكن اللامعقول يشكل مرحلة فنية جديدة في قصص يوسف ادريس خاصة في قصتيه الناضجتين: (حمال الكراسى)(٤) و (الخدعة)(٥) حيث يطرح قضايا فكرية مختلفه بأسلوب اللامعقول بطريقة متمكنه من هذا الفن الجديد.

وهاتان القصتان نشرتا في فترة متأخرة اي ما بين عامي ١٩٦٩- ١٩٧١ مما يوضح

أن ادريس قد اقدم على هذه المحاولات بعد أن شاع فن اللامعقول في أوروبا وفى عالمنا العربي وبعد أن استخدم في كثير من فنوننا الادبية وفي قصتنا القصيرة أيضا، وهذه الفترة المتأخرة تبرز موقع قصة اللامعقول من الناحية الزمانية من القصص الأخرى، وتظهر أيضاً موقعها من مراحل ادبائنا الفنية.

- ٣ -

وينهج محمد حافظ رجب في معظم قصصه نهج اللامعقول. فمجموعته (الكرة ورأس الرجل)(٦) تكاد تقتصر على هذا الاسلوب، بدءاً بأولى قصص المجموعة (الكرة ورأس الرجل)(٧) ثم قصته (الثور الذى ذبح الرجل)(٨) و (الامطار تلهو)(٩) و (الطيور الصغيرة)(١٠)... وانتهاء بآخر قصص المجموعة حيث يلجأ الى الأجواء الاسطورية والأحداث اللامعقولة الغريبة.

ورجب ينقل الينا عالما اسود مخضبا بالدماء يمور بهلوسات فكرية وجنون وتناقضات وفوضى، فقصته (الكرة ورأس الرجل) تتضمن قضايا انسانية تمس حياة الانسان المعاصر، ومعاناته ومأساته، فالرجل المثقف الذى قرأ الاف الكتب واصطدم بواقع يعج بالفوضى والفراغ والسخف، يكتشف في يوم من الايام الشبه القوي ما بين رأسه وكرة القدم (وتحسست في تلك اللحظة رأسي ورحت أقارن بينه وبين الكرة: الكرة مستديرة... ورأسي هو الآخر مستدير... ولكن كل هؤلاء الناس المتحمسين حتى سور الملعب يهتمون بالكرة أكثر من رأسي)(١١).

فهذه الصورة المجازية تغص بالرمز والايحاء والسخرية، وفى أسلوب اللامعقول هذا اشارات نافمه ثائرة ساخطة على المجتمع الذي يتحرك فيه، فالناس قد ولوا ظهورهم للحقيقة وتشبثوا بكل وسيلة للتسلية وتعبئة الفراغ، والرجل هنا يحاول اقناع الناس بالحقيقة الضائعه وسط ضجيج الحناجر المتحمسة، فالرجل يخلع رأسه عن جسده ويستبدلها بكرة القدم فيلعب اللاعبون برأسه بدل الكرة (شاط لاعبان الكرة مرة واحدة... فسال الدم من جبهتي... واخرجت منديلي ومسحته، وتوجهت خارج الملعب- هل لك أن تساعدنى يا سيدي الشرطى لأسترد رأسي)(١٢). فقد أصبحت رأسه كرة يتقاذفها اللاعبون فتنزف الدماء وتتطاير شظايا المخ، والكاتب يعتمد على الرمز والتجريد في قصته بالاضافة الى الجو الاسطورى اللامعقول في عرض الاحداث.

ومحمد حافظ رجب من المجددين في شكل القصة القصيرة خاصة في قصصه اللامعقولة، ومحاولاته هذه تبوح بنضج فنى في هذا المجال على الرغم من أن التمثل التام لابعاد هذا الفن والقدرة على الصياغة الفنية للتعبير عن أفكار مجردة هى أمور لم تتبلور بعد عند أحد من كتابنا. فما زلنا في المرحلة الأولى من هذا التيار وهى مرحلة تبشر بمراحل قادمة أكثر تطورا وأخصب انتاجا.

وقد يكون في قصة اللامعقول نوع من الطرافه والغرابة او المتعة بهذه المعجزات التي تحصل ولكنها ليست طرافة بقصد التسلية والتشويق وانما هي نوع من اللامعقول الفاضح لكثير من وجوه حياتنا الخفية، ونوع من الغرابة التي تكشف عما هو اغرب منها في عالمنا عن طريق الرمز، وهذا الاسلوب قريب من (الكوميديا السوداء) التي قد تضحكنا حينا او نجد فيها نوعا من التسلية والمتعه ولكنها في النهاية تضرب على جرح الانسان وتكشف عن مآسيه وهزائمه وعذاباته.

وفي قصة أخرى نرى رجلا يتحول الى ثور بسبب تناوله دواء يعطى للثيران ويخاطب الناس في قصته (الثور الذى ذبح الرجل)(١٣) على أنهم ثيران تعلو القرون رؤوسهم، ويتحداه أحد المصارعين- الثيران كما يعتقد- ثم يقوم الرجل الثور بقتل المصارع الثور... ثم يجز رأسه ويحضرها للمدير العام. فكما نرى اللامعقول هنا لا يرادف العبث وانما يحاول الكاتب ان يمسخ انسان هذا العصر، ويمسخ البشريه لما وصلت اليه من انحطاط مزر ووضع مخز، فحين يسأله البروفسور:

(- في أي عصر انت؟ يجيب: في عصر الثيران الهائجة)(١٤) حيث فقد الانسان كل سماته الانسانية وتحول الى حيوان شرس دموى. فالكاتب يعبر عن تمرده ورفضه وثورته بأسلوب جديد يجمع ما بين اللامعقول والرمز والتجريد، ويحاول التعبير عن مواقفه وغاياته بهذه الاحداث الأسطورية التي تتضمن ابعاد الواقع الاجتماعي والانسانى الذى نعيش فيه.

ورجب متأثر- كما رأينا- بموجة اللامعقول في اوروبا ولكنه لا يقف على السطح. انه يحاول ان يحلل وينتقد ويصرخ من خلال قصصه اللامعقولة في وجه هذا العالم الذى ينهار شيئا فشيئا، ويخنط في التعبير عن همومه وقضاياه هذا الاسلوب الفنى الجديد، وكأنه بهذا الاتجاه يحاول ان يخطو بالقصة القصيرة خطوة تطوريه جديدة عن طريق تيار اللامعقول.

الشكل والمضمون

فمن حيث المضمون او المحتوى في قصة اللامعقول فانها تتقارب مع القصص الأخرى او التيارات القصصية المختلفه، وان ما تطرحه القصة التجريدية او الرمزية تطرحه ايضا القصة اللامعقولة وانما الاختلاف يكاد يقتصر على الشكل الفنى او اسلوب العرض والاداء فيما بين هذه القصص... هذا بالاسلوب الذى يعتمد على الافتراض او التخيل او التصور الذى يبلغ درجة لامعقولة، وهي صورة (فانتازية) ينفذ الكاتب من خلالها لتصوير مشاعره وغاياته.

فالرأس التى تتحول الى كرة قدم عند محمد حافظ رجب او الانسان الذى يتحول الى ما يشبه الخنفساء عند "كافكا" ليس الاصورة تخيلية يختلقها الكاتب ويبيح لنفسه هذا الافتراض الاسطورى ليقول ما يريدة بالشكل الفنى الذى يرتضيه. واللامعقول خروج شكلى واسلوبي على التيارات الأخرى.

فنجيب محفوظ في (تحت المظلة) يعطينا صورة لا معقولة لهذا العالم فما المشاهد والاحداث الاسطورية فيها الا صورة ذهنية مجردة تنفذ من خلالها الى الجوانب المأساوية في عالمنا المعاصر. نجيب كتب كثيرا عن الموت والحروب ومأسى البشرية الا أن هذا الشكل الجديد او اللامعقول هو الذى يميز هذه القصة عن قصصه الأخرى. فالكاتب يلجأ الى اللامعقول لتجسيد واقع مرفوض او يشعرنا برفضه من خلال عملية التجسيد الاسطورية تلك التي حشد لها احداث ومشاهد جنونية قريبة من الحلم الرهيب.

وقصة اللامعقول تلجأ كثيرا الى أساليب التقنية الحديثة كالمونولج و الاسترجاع وتجاوز عناصر الزمان والمكان، وخلط الوهم بالحقيقة وتقطيع الحوار والاحداث، وهى بهذا تتقارب من القصة التجريدية او تتداخل معها في كثير من الاحيان لكنها تحتفظ بطابع لا معقولية الاحداث، والبناء الاسطورى على الرغم من أن القصة التجريدية تتضمن احيانا احداثا لا معقولة غير ان سمة التجريد فنيا وفكريا تغلب عليها.

ويتضح المونولوج الداخلى والاسترجاع جليا في قصة مجيد طوبيا اللامعقولة (الجاحظون)(١٥) حيث نرى رجلا في الثلاثين وكأنه تجاوز المئة عام، قد غرق في البحر... وتبتلعه سمكة.... وتصطاد السمكة... وتعلب ويعلب هو أيضا ثم يؤكل ويسمع احدهم يقول: (ان صناعة السردين قد تقدمت جدا)(١٦) هذه الحكاية الاسطورية يرويها رجل عن نفسه، يروى رحلته الخيالية تلك بعد موته في جو لا معقول... ويستسلم لمونولوج داخلي مضطرب في أثناء غرقه وحتى تجحظ عيناه... حيث، تدهمه ذكريات الماضى وتخمينات المستقبل... ويستمر في غرقه بينما تغرق معه الآمال والمجتمعات والحضارة.

فالكاتب يعتمد الرمز اللاذع والسخرية المريرة. فهو وان لجأ الى بناء خيالي واحداث اسطورية فان هذا اللامعقول قوي التعبير شديد التأثير في مشاعرنا حين يفتح لنا نافذة العذاب والتمزق الذي يعاني منه الانسان في مواجهة هذا العالم بفوضاه وضجيجه وبطشه.

ومجيد طوبيا يلجأ الى الاسترجاع في قصته اللامعقولة الأخرى (خمس جرائد لم تقرأ)(١٧) فهو أيضا يحكي قصته حيث مات منذ خمسة ايام، ويروى لنا حكاية موته على طريقة الارتداد (الفلاش باك) فالقصة كلها لا معقولة أقرب الى الحلم الجنونى او التخيل الاسطورى يعكس من خلال ذلك فكرته ومشاعره تجاه الاشياء في الواقع المرير.

******

وقصة اللامعقول لا تخضع لمنطق العقل او الواقع، ولا تخضع كذلك لمنطق الزمان والمكان. بل هي لحظات لانهائيه في أمكنة ليست محدودة تدور اثناءها وفوقها احداث اسطورية كأنها الأحلام او التخيلات. وقصة ابراهيم عبد العاطى بعنوان (دعد)(١٨) من قصص اللامعقول الناضجة في شكلها الفني المتماسك وفي محتواها العميق. فالقصة حلم صاخب بأحداث غريبة ومشاهد لا معقولة... اجواء الحلم غامضة شاذة تفوق الخيال... الزمان مجهول والمكان غير محدد... نرى رجلا ووالده وامه... تموت الأم... اما الخادم فيتبادل مع الرجل قطع اذنه وانفه وقذفهما للقط... ثم يدخل عروق امه ويرى عالما غريبا في شرايينها... ويشدنا الى هذه الأجواء الرهيبة والاحداث الجنونية الى أن يصحو من احلامة.

وعبد العاطى مغرم باللامعقول في كثير من قصصه، وهذا العالم اللامعقول الذى يعيشه الاديب هو عملية تكثيف لواقع معقول ولكنه أكثر حدة واضخم تجسيدا الى درجة الخيال، ولنقف على هذا المشهد الجنوني: اذ يسأل مدرسه:
(- لماذا نرسم العين دائرة حولها قوسان مغلقان؟...

...فاختفى المدرس ولم يعد قط، وحين سألت امى عنه قالت شيئا غريبا- انك نستطيع منذ الآن ان تسير على قدميك فقط. ومن يومها لم أر امى ابدا)(١٩) ولهذه اللحظات الجنونية او اللامعقولة ابعاد تعبيرية ورمزية تتبلور في هذا الشريط العاصف من الأحلام ما بين الذهول والموت وما بين الهذيان والصرع والهلوسات واثناء الخروج عن المألوف او المعقول سواء في أسلوب القصة او في مضمونها ورمزيتها.

وعبثا نحاول ان نجد المكان او الزمان في هذه القصة فالماضي يختلط بالحاضر وبالمستقبل والوهم يختلط بالحقيقة وتزال الفوارق بين الاحلام والواقع وتحدث كلها في خيال الاديب دون أن نعثر على مكان محدد. ويثير الكاتب في بداية قصته الى دلالة

فكرية كجزء من نظرية اذ يبدأ القصة قائلا (لو أنك دققت النظر الى الاشياء تغيرت الأشياء)(٢٠) وهو يجعل من الانسان المسؤول عن تغيير الأشياء ما دام هو الذى وضع الأشياء ذاتها... وكأن كل شيء قابل للشك والتغيير.

****

وقصة اللامعقول في الغالب تطرح قضية الانسان بشكل عام فتتجاوز الحدود الاقليمية وتتخطى البعد الذاتي والبعد الاجتماعى الى البعد الانسانى فيعكس الأديب في قصته هموم الحياة المختلفة التي تتناسب مع هموم الانسان في كل مكان، فهموم الموت او الحرية او العدل مثلا هي قضايا مشتركة بين أبناء البشرية. والفنان المبدع او الاديب المتمكن يستطيع ان يخرج في قصته من اطارها الذاتي او الاجتماعي الى المستوى الانساني، حيث يشاركه الانسان اينما وجد قضيته المطروحه او مشاعره التى يعبر عنها، وهذه السمة من اقوى السمات التي أعطت أدب الاعلام البارزين في الأدب العالمي صورة الشمول والاستمرار.

وقد كانت قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) من المحاولات الرائدة في أدب اللامعقول التي تطرح قضية الانسان المعاصر، وتتجاوز الحدود الضيقة لتطرح كثيرا من جوانب المأساة البشرية في كل انحاء الأرض، فالموت والقتل والظلم يعانى منها الانسان اينما وجد، بالاضافة الى ما توافر للقصة من عناصر فنية متمكنة ساهمت في بلورة مضمونها بشكل فنى ناضج. ورمزت الى واقع تكسرت حواجزه فانفتح على الواقع الانساني العام بفضل احساس الفنان الجارف بمأساة الخداع واللامسئولية وتحطيم الآمال على صخرة زيف السلطة.

محاولات اخرى في قصة اللامعقول

وتجارب اللامعقول في القصة القصيرة في نمو وتطور مستمرين، ففى هذا الخضم القصصي المتزايد نجد محاولات قصصية تتجه الى اللامعقول، ومع انها تشكل نسبة ضئيله من المجموعات القصصية المتعددة لكنها تعطى صورة متطورة عن هذا الفن، فتفتح آفاقاً جديدة وتؤسس بداية فنية سليمة لتنطلق قصة اللامعقول وتنال حظها من الذيوع والانتشار في المراحل القادمة.

وسنقف عند بعض المحاولات والتجارب الأخرى في قصة اللامعقول لتكوين صورة واضحة عن هذه المرحلة الأولى من مراحل هذا التيار.

يوسف ادريس في: (الخدعة)(٢١) و (حمال الكراسى)(٢٢) فإدريس في (الخدعة) يطرح قضية فلسفية مجردة بأسلوب اللامعقول، حيث يتعرض للصراع المؤلم في حياة الانسان عبر رحلته المجهولة الشاقة في هذه الحياة اذ نجد رجلا في القصة

يتخيل او يصادف منظرا عجيبا في كل مكان، وفي كل لحظة، فهو يرى رأس جمل رهيب له شفاه غليظة تراقبه وتطل عليه في كل لحظة وتطارده. هذا المنظر الرهيب في الشارع وفي البيت وفي فراشه ايضا. يزرع في نفسه الخوف والقلق، ويحاول تحليل الموقف المجرد هذا حين يقول (ربما لهذا- لعدم اندهاشنا- فرأس الجمل لا يكف عن الظهور، ربما لو اندهشنا، فقط اندهشنا كلنا كلما ظهر لما ظهر وربما نحن مرضى كلنا مرضى، فقد اصبنا يوما بمس في خيالنا ترك آثاره على هيئة رأس جمل، او ربما التطور، أجل التطور قد وصل بنا الى مرحلة الانسان الذى لا بد ان يظهر له رأس جمل)(٢٣) فالقصة كما يلاحظ غارقة في الرموز ويلجأ الكاتب في بعض الاحيان الى التحليل او التفسير لتوضيح القضية المجردة المطروحة، وهذا لا يتناسب مع الأسلوب الفنى في فن اللامعقول حيث لا يلجا الأديب الى تفسير رموزه او تحليل ابعاد فلسفته، وادريس يحافظ على البناء المعقول في قصته .ويلجأ الى الرمز والمونولوج في تكنيكه الفنى، غير أن الرمز لم يأخذ مداه الفنى والفكرى كما يتضح في أدب اللامعقول الغربى حيث يتخذ طابعا فلسفيا وفنيا الى حد بعيد، إلا أن ادريس ينتقل بالقصة القصيرة او بفنه القصصي خطوة جديدة نحو الامام على مستوى الشكل والبناء ويحاول التعبير عن قضاياه وهمومه بأسلوب اللامعقول الحديث.

قصة (حمال الكراسى) ليوسف ادريس:

تكاد هذه القصة تستوفي الابعاد الفنيه والفكرية في فن ادريس القصصي فالقصة تروى ان رجلا شاهد شخصا نحيفا يحمل كرسيا ضخما جدا ويدور به من مكان لآخر من آلاف السنين، وحين يطلب الرجل منه أن يرتاح يرفض الحمال ذلك لأنه لم يؤمر من (رع) صاحب الكرسى بانزاله... ويستمر في حمله هكذا منتظراً الأمر الذى لا يأتى ليستريح.

فالقصة تعتمد على الرمز في تصوير قضية الانسان المعاصر الذى يحمل على كاهله عبء الحياة الثقيل منذ بدء الخليقة، ويتحمل هموم الدنيا كلها ثم يسير الى مالا نهاية، وانساننا المعاصر محكوم عليه اذن هذا الحمل الثقيل الذى هو أضخم وأكبر منه بكثير دون ان يكون في ذلك أية غرابة اودهشه (ولكن المعجزة الأكبر- الكارثة- انه لا الرجل ولا الكرسى ولا القصة كانت تستوقف احدا لا من المارة في ميدان الأوبرا لحظتها ولافى شارع الجمهورية ولا فى القاهرة او ربما الدنيا كلها)(٢٤) فهذه الحياة المستمرة بكل مآسيها وعقدها واهوالها لا تسترعى انتباه أحد وكأنها القدر المحتوم المفروض على الانسان الذى لايستطيع التخلص منه (... ترميها، تكسرها، تحرقها، والكراسى تعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها)(٢٥) فالرجل يحاول اقناع الشيال ان ينزل الكرسى ولكنه يرفض (ما قدرش... هو اناشايله غية... انا شايله اكل عيش)(٢٦) فالحياة مفروضة بشقائها وقيودها واعبائها والانسان يتحمل كل هذا رغما عنه لكى يستمر

ويمضي مهما كان الثمن باهظا.

وقد اختار ادريس لهذا المضمون الذى يطرح قضية الانسان على مر العصور في كل مكان، اسلوب اللامعقول والرمز، ولجأ في التكنيك الى اسلوب المتكلم وحاول اشراك القارئ في قصته واجرى حوارا ذهنيا يعتمد على الرمز والايحاء في بلورة قضيته، وقد جمع الكاتب كل العناصر الفنية الممكنة لتغدو القصة في صورتها الفنية الحالية وشكلها المتمكن وبنائها اللامعقول للتعبير عن افكار ومشاعر انسانية عميقة. وكأن الشكل الفني قد تطابق مع المضمون الفكرى في القصة او ان كلا من الشكل والمضمون قد ساهم في جعل القصة في هذا المستوى الناضج.

*****

وحيد حامد (مرحبا ايها الموتى)(٢٧) و (القمر يقتل عاشقه)(٢٨): وطابع قصص اللامعقول غالبا طابع رمزى، فالاحداث التي يستحضرها الكاتب مهما كانت لا معقولة او اسطورية فإنه يرمز من خلالها الى قضايا مختلفة في حياتنا.

وقصة (مرحبا ايها الموتى) لوحيد حامد من القصص الرمزية التي اتخذت اللامعقول اسلوباً في بنائها الفنى وفي احداثها واجوائها، وهي قصة بلد بعث بها الموتى بأعداد هائلة وزاحموا الأحياء، فلم تستطع البلد استيعاب الاحياء الجدد الموتى ويعجز العلم والسياسة والدين عن تفسير هذه الظاهرة، وتفشل جميع الحلول في انهاء هذه المعضله الرهيبة ثم يصدر الحاكم امرا بإماته الموتى ثانية، ويتم الصراع والقتال بين الاحياء والأموات... وتتحول البلد الى أكوام من جثث الطرفين.

فالكاتب يقيم بناء لامعقولا ويرسم اجواء اسطورية تدور احداث قصته في هذا الجو التصورى الغريب، وهو يبدأ قصته بكلمة تحذيرية او ايحائية ويقول: (هذه القصة لم تحدث بعد... ولكنها ستحدث غدا او بعد غد على الأكثر)(٢٩) والرمز في القصة يدخل في جميع احداثها، فمن خلال هذه المشكلة يحاول الكاتب القاء الأضواء على مستقبل البشرية وما ينتظرها من مأس واهوال وصراع دام... اما بسبب انبعاث المسحوقين المدفونين او بسبب الانفجار السكاني او بسبب الصدامات او الصراعات البشرية عامة، والكاتب يشعر بنوع من التعاطف مع الموتى حين يسمى قصته (مرحبا ايها الموتى) فربما كان الترحيب نوعا من الحس التأبيدى لصحوة المطموسين المعدمين على مر العصور.

قلنا ان القصة تلجأ الى الرمز في عرض الاحداث، والكاتب يخلق وضعاً غير

معقول، ومن خلال هذا الوضع الاسطوري ينفذ- عن طريق الرمز- الى تجسيد هموم البشرية ومشاكل الانسان في المستقبل.

ووحيد حامد يكتب قصة اللامعقول حينا، الا ان الاسلوب التعبيري يغلب على معظم قصصه، ونجد في مجموعته (القمر يقتل عاشقه) اكثر من لون واكثر من اسلوب ينهجه في كتاباته، ونجد في قصته (القمر يقتل عاشقه) نوعا من اللامعقول لكنه أقل حدة فنيا من قصته اللامعقولة الأولى (مرحبا ايها الموتى) حيث كان بناؤها لا معقولا اما في هذه القصة فاننا نجدها تحليلية تعبيرية الا أن الكاتب يرسم لها خاتمة فانتازية لا معقولة تتسق فنيا مع مجريات الاحداث، فالرجل قد أصيب بالفشل الذريع في حياته الخاصة والعامة، وفي مواجهته للحياة وفي همومه العاطفية والانسانية اصبح في وضع نفسي ممزق، وفي حالة شعر معها بالنزوح عن وجه الأرض الى القمر حيث لا ألم ولا ارهاق ولا بشر، وتخيل ان القمر يقبع فوق رأس الهرم وسيصله بعد قليل وكانت النهاية الانتحار او الموت من فوق سطح الهرم(٣٠) والكاتب يحاول تجسيد طموح الانسان وهمومه التي بلغت في قصته حد اللامعقول، اذ يلجأ الى الرمز حينا والى المونولوج الداخلي حينا آخر، وكثيرا ما يلقي الضوء على الماضي السحيق الذي ساهم في مأساته، وهكذا كانت العناصر الفنية في القصة قد شكلت قصة تعبيرية تجاوزت المعقول في احداثها وكانت خاتمتها قد بلغت حد اللامعقول.

******

ابراهيم عبد العاطي وقصته (كل الشخصيات فيما يلي تخيليه واي تشابه بينها وبين اي شخص حي أو ميت محض تصادف)(٣١).

وقد بدأ عبد العاطي كتابة القصة القصيرة من آخر ما وصلت اليه من اتجاهات معاصرة فكانت محاولاته القصصيه تنتمي إلى تيارين من تيارات القصة القصيرة: التيار التجريدي وتيار اللامعقول، وهو من الادباء الجدد الذين ما زالوا في بداية الطريق الفنى الا ان قصصه القليله تبشر بموهبة فنية ينتظر ان تضيف شيئاً الى القصة القصيرة في مراحلها القادمة.

وقد اشرنا الي قصة ابراهيم عبد العاطي التجريدية اللامعقولة (دعد)(٣٢) في فصل سابق ووجدنا بدايات النضج الفني عنده على مستوى الشكل والمضمون. وقد اتخذ طابع اللامعقول فيها طابعا متطرفا الى حد الجنون والاسطورة. اما قصته هذه (كل

الشخصيات) ان جاز ان يكون هذا عنوانها، فانها من قصص اللامعقول ولكنها اقل حدة وتطرفا من القصة السابقة. فالقصة هنا تحكي قصة الراوي نفسه اذ يبدأ بالحزن على هذا العالم الغامض، ثم يصف جنازته، ويستطرد ليصف حياته في بيته ومجتمعه، ويصف الليله الثانيه في القبر حيث يقوم حارس القبور بسرقة كفنه (قبل ان يتعفن)(٣٣) على حد تعبير الحارس ثم يتأمل ويحلم في قبره وتسبح في مخيلته الافكار وتتداعي فيتذكر فتاته دعد التي لايريدها ان تفقد الامل في رجوعه حتى بعد موته، ويستحضر ذكريات الماضي الى ان يعترف في النهاية ان دعد، تلك العشيقه (لم توجد بالفعل قط)(٣٤).

القصه كما نري تتسم بطابع اللامعقول، ونجد انها تتمرد فنيا على اساليب القصة المألوفة، فالكاتب يسرد قصة موته وقد رأينا مجيد طوبيا في احدى قصصه يحكي قصة موته ايضا(٣٥) ووجدنا محمد البساطي يحكي مثل هذه الحادثة ايضا(٣٦). الا ان القصص تختلف في ابعادها الفنيه وفي تكنيكها وفي مضمونها رغم تشابه فكرة الحادثة، فعبد العاطي في هذه القصة يحاول ان يعيش تجربة الموت وما الذي سيحدث له بعد ذلك، وتتداعى الافكار في مخيلته، ويخلط الواقع بالاحلام ويرتد الى الماضي علي طريقة (الفلاش باك)، ويتذكر كيف اخرج لسانه لصديقه وهو داخل النعش اثناء سير الجنازه وكيف كان صديقه الرجل(الوحيد الذي كان حزينا بين المشيعين)(٣٧) والكاتب يجسد الاشياء بطريقه ساخرة تهكمية تفضح الكثير من القيم الزائفة في هذا العصر، وفي الوقت نفسه تعكس احساساً مريرا فاجعا مؤلما في اعماق الكاتب، وتكشف عن قلق وجودي يعاني منه، فقد فشل في بحثه المستمر في ان يصل الي حقيقه الاشياء، وتصور ان الشيء القاتل في حياته او الخطأ الخفي هو (انني أوجد)(٣٨).

مجيد طوبيا وقصة اللامعقول:

وطوبيا اديب جاد ونشيط اثرى قصتنا المعاصره بثلاث مجموعات قصصية متنوعة الاساليب والاتجاهات، تدل على وعي ونضج واستيعاب لمعظم التيارات الفنية الحديثة.

وقصة اللامعقول تشكل جانبا لافتاً في قصص طوبيا التي يتسم معظمها بالطابع التعبيرى والرمزى، ومنذ مجموعته الاولى (فوستوك يصل الى القمر)(٣٩) نجد بذور اللامعقول في ادبه، وبخاصة في هذه القصة التي سميت المجموعة باسمها، الا ان قصة اللامعقول تتخذ طابعا اكثر فنية وتمكنا في مجموعته التالية (خمس جرائد لم تقرأ)(٤٠)، فكان البناء الفني في قصصه (خمس جرائد لم تقرأ)(٤١)... (الجاحظون)(٤٢) وقد اشرنا اليهما، يقوم على اسلوب اللامعقول حيث يتجاوز حدود

الواقع والمنطق الى عالم الخيال والاسطورة ويقدم لنا افكاره ومشاعره في قصة فنية تكاد تستجمع معظم العناصر الفنية في قصة اللامعقول الحديثة.

ويشكل اللامعقول جانبا من الاحداث في قصته الاخرى (مائة مليون نحلة في الرأس)(٤٣) من نفس المجموعة، والقصة تعبيرية في اسلوبها، الا ان تجسيد مشاعر الكاتب بلغ حد اللامعقول للتعبير عن واقع يتجاوز المعقول في حقيقته، فتصوز الرجل في القصة انه يرى اشياء لايستطيع الاخرون رؤيتها، وتتسم القصة بطابع الرمز الذى يستحضر احيانا باسلوب لامعقول لبلورة غايات الكاتب ومفاهيمه.

اما في مجموعته الاخيرة (الايام التالية)(٤٤) فإننا نجد مجيد طوبيا اديبا مجددا عميقا متطورا، فقصته تدل على تطور فني وفكري، وقدرة على التنويع في اساليب القصه واستيعاب التكنيك الجديد بكل ابعاده، فكانت قصص هذه المجموعه متنوعة الاتجاهات، اذ نرى القصة الرمزية والتجريدية واللامعقولة واساليب الحوار الداخلي والاسترجاع والتركيز على اسلوب (وجهات النظر) وما الى ذلك من عناصر فنية واسلوبية، تعد من مقومات القصة الحديثة.

فقصة (الايام التالية)(٤٥) تنهج نهجا لامعقولا في بنائها الفني، اذ نجد الرجل وزوجته يهاجران الي منطقه خاليه من الجنس البشرى، ويخترعان تاريخا جديدا وحياة جديدة ويعيشان بعيدا عن الانسان، فالقصه تستخدم الرمز الفني والايحاء للتعبير عن هموم الكاتب ومكنونات اعماقه التي تؤلمه، وتلجأ الى اللامعقول في عملية تجسيد الاحداث لتصوير هذا الموقف.

وفي قصته الاخرى (لايذكر البدايه)(٤٦) ينتابه شعور قوي ينقله من الواقع الى عالم الخيال حيث يتصور نفسه وقد مات وكفن ودفن- حيث يخرج بأحداث و اسلوب القصة الى حد اللامعقول.

وطوبيا في كثير من الاحيان يزاوج بين الاساليب المختلفة في قصصه.

*****

ولم تقتصر قصة اللامعقول على ما ذكرنا من أسماء او قصص، وانما تلك نماذج مختلفة حاولنا من خلالها ان نقف على طبيعة القصة اللامعقولة في قصتنا المعاصرة،

وان نوضح المرحلة التي تمر بها اليوم وما وصلت اليه من حيث مستواها الفني لدى ادبائنا، وقدرتهم على تطويع هذا التيار الجديد للتعبير عن مضمونهم الفكري.

غير ان هناك محاولات لامعقولة اخرى مختلفة متناثرة بين المجموعات القصصية نورد امثلة على ذلك في الهامش لمن يرغب في الاطلاع(٤٧) الا اننا في نهاية الامر نرى ان قصة اللامعقول في قصتنا القصيره لاتزال تشكل تجارب ومحاولات في مراحلها الاولى، ولم تكتمل صورتها ولم تشكل تياراً مستقلا كالتيار التعبيرى او التجريدى مثلا بحيث نقوم بدراستها دراسة وافية متكاملة.

محاولات في القصة العبثية

ولايسعنا ان ننهى الكلام عن تيار اللامعقول دون الاشاره الى بعض المحاولات العبثيه التي لاتشكل تيارا يستحق الدراسة، ولكنها تبدو واضحة في شكل تلميحات او تجارب قليلة في قصتنا القصيرة، تستحق العرض والاشارة.

فأدبنا الحديث بكل انواعه لم يعرف التيار العبثي بمفهومه الغربي المعاصر وان ما نراه من محاولات جزئيه ما هي الابذور التمرد -الفكرى والفني- التي تشكل خطوة نحو الادب العبثي ولكنها خطوة قصيرة وبطيئه جدا.

وقد عرف الغربيون من ادباء الغضب وادباء اللامعقول الادب العابث وكتبوا في هذا المجال كثيرا من خلال انتاجهم الادبي، وكان العبث قد اتخذ عندهم طابعين:

الاول: العبث الذي يهدم ويرفض ولا دخل له بالبناء، وانما هو تعبير عن رفض واستياء .من كل شيء، وتحطيم لكل شيء، ثم تحطيم كل القوالب الفنيه السابقه واللجوء الى اشكال فنيه لايحدها تنظيم ولا يقيدها مذهب.

وقد كان جاك فاشيه العابث السريالي وجماعته يثورون على كل شيء. ويروى عن هذا الرجل انه هبط الى الشارع ورفع مسدسه على احد المارة ثم سأله: كم الساعة؟ وحين اجابه شكره ومضى(٤٨). فهذه الحادثه الغريبة تعكس صورة جنونية عن الجانب العابث في الحياه المعاصرة. وهذه الموجة تكاد تنحصر اليوم في مواجهة مشكلات العالم.

الثاني: العبث الذي يخرج على المذاهب والاتجاهات الفنيه المألوفة، ويرفض المفاهيم والافكار السائدة، ولكنه لا يهدم فقط وانما يحاول بناء الاشياء من جديد، فهو خروج على الفن بفن آخر ورفض للفكر بفكر آخر.

وهذا النوع من الادب العابث متشعب الاتجاهات ومتنوع المفاهيم، وهو لايعنى بالبناء

بمفهومه الاصطلاحي او التقليدي وانما بالكشف عن حقيقه الاشياء مهما كانت مأساوية او قطيعة، وتصوير ابعاد هذا الكون والحياة مهما كانت سلبية او خاوية، وكان من ادباء هذا الاتجاه كتاب اللامعقول او العبث كما يسمون وعلى رأسهم ادامون وبيكيت، ويقال ان ادامون في (المحاكاة الساخرة) (كان همه ان يجعلنا نلمس لمس اليد عبث الوجود)(٤٩) فقد كانت نهايه شخصياته على هذا النحو: (يقضي المستخدم آخر ايام حياته في سجنه ضربا. بينما هرست احدى العربات منافسا آخر بليدأ فدقت عنقه والتقطه على قارعة الطريق عمال التنظيفات(٥٠)، فهو يضع بين ايدينا غفلة الحياة ولا معقوليتها وهيئتها بهذه الصورة التي تتكررفي كل يوم في هذا العصر.

فمثل هذا العبث ينطوي في اعماقه علي رؤية رافضة لشكل الوجود ولطبيعة هذه الحياة ويتضمن ايضا احتجاجا على معطيات الحياة الحديثة في صورها الحضارية المختلفة. ومثل هذا العبث الفكري لايمكن التعبير عنه بفن منظم كما يرى ادباء اللامعقول، وانما بالخروج على كافة الاشكال الفنية المعروفة.

وقد شاع التيار العبثي في معظم انحاء اوروبا، وكان العبث اولا فكريا وقد اقتضى العبث الفكري تجديدا في الشكل والاسلوب، وبواعث هذا العبث كثيرة جدا خلقتها ظروف العصر وقضايا الوجود المجردة، والعبث موقف فلسفي تجاه الكون والحياة ويختلف هذا الموقف في حدته او اعتداله او تطرفه تبعأ لاختلاف الشخص واختلاف المفهوم.

والذي يهمنا في هذا الامر هو مدى تأثر ادبنا المعاصر بهذا التيار-وفي القصه القصيره خاصة- فالانسان بطبيعته يشعر في كثير من الاحيان باللامبالاة والملل والبأس مما يشكل جوانب العبث في حياته، وهذه المشاعر التي تجتاح الانسان تتكون بعد الصدمات العاطفيه مثلا، او بسبب الكوارث والحروب والمآسي، او بسبب الفشل الذريع الذي يعاني منه الانسان المعاصر ماديا وروحيا، او بسبب فقدان الامل في الوصول الى حل للأشياء وغايات الوجود.. وغير ذلك مما يدفع الانسان الى ان يشعر بلا جدوى حياته وبعبثيتها في مرحلة من المراحل.

والادب يحاول ترجمة هذه المشاعر العابثة الى فن يقرؤه الاخرون، ولما كانت تلك المشاعر المأساويه قد بلغت ذروتها في الغرب فقد كان الاتجاه العبثي يجد صدى قويا له بين الناس، كنوع من التعبير عن التمزق المرير الذي يعانون منه جراء كل تلك الصراعات والمآسي.

وتلك الصراعات والمآسي تقل حدتها في مجتمعنا العربي، ولكنها ليست معدومة وانما تتواجد بشكل واضح وعنيف في بعض الاوقات، الا ان هناك فرقا شاسعا بين اللحظه الحضاريه لمجتمعنا واللحظه الحضاريه للمجتمع الاوروبي.

ان مجتمعنا ما زال يعاني الكثير من مشكلات الحياة الاجتماعية، وهذا لا يعني انه يعيد عن تعقيدات الحضارة او عن مسائل الفكر الفلسفي وما الى ذلك، غير ان الغالب غلبه هو الارتباط بالحياه اليومية قبل أي شيء آخر، ولذلك كان الاتجاه اي الاسلوب العابث -وهو اسلوب فلسفي مجرد- في ادبنا المعاصر، يشكل جسما غريبا في اوصافه واهدافه في مجتمعنا الحاضر حتى بين الادباء انفسهم، وقوبل بالحماسة والفهم من الكثيرين وبخاصة بعد المحن النفسية التي عاشها المجتمع في الفترات الاخيرة، وبعد الشعور بالتمزق الفكرى والضياع مابين الايديولوجيات المختلفة، لكنه لم يأخذ طابع الانتاج الادبي او الفني في اعمال الادباء وظل مجرد مشاعر واحاسيس يعاني منها الفرد ذاتيا، ولظروف لاتحصى لم يكن بمقدور الاديب ان يجسد هذه المواقف في عمل ادبي عابث وان كانت بذورها قد خرجت ونمت بين طيات بعض الاعمال الادبيه كما لاحظنا في قصة (ثرثره على النيل)(٥١) لنجيب محفوظ حيث نجد بذوراً عبثية غزيرة تتضمنها القصة.

وحتى الجيل الجديد لم يستطع ان يتفهم ابعاد هذا الاتجاه التفهم الكامل، فأعرض عنه كثيرون وهاجمه اكثر، واكتفى بعضهم بتقبل هذا التيار في الادب الاوروبى. وقام آخرون بتجارب ومحاولات لم يحالفها الحظ في الابداع او في اعطاء صورة ناضجة للعبث كاتجاه فني وتجديد فكري او ادراك انه موقف فلسفي من الاشياء.

ولن ندخل بدورنا في الحوار او الصراع الدائر حول امكانية تقبل مجتمعنا لهذا التيار الذي ولد في الحضاره الغربيه او بعد شيخوختها كما يقال، فهذا الصراع لاجدوى منه لان الانسان قد تعلم من التاريخ كثيرا وادرك ان تطور الحياة وتطور الفكر امور لايوقفها موقف معارض او مستنكر، فلو كان كذلك لانتهى "بيكيت" وانهار من جراء المواقف الرافضة التي قوبلت بها مسرحيه (بانتظار غودو) التي اصبحت الآن من اشهر المسرحيات في العالم، وهذا يعني ان الفن في تطور مستمر وان مجتمعنا (ولا اقول جميعه) لديه استعداد عقلي ونفسي لتفهم ابعاد جميع المذاهب الحديثه والموجات الفنيه والفكريه التي تعصف بالمجتمع الاوروبى وبمشاعره وقيمه. وهي امور يدركها الانسان في اى مكان، فلربما لم يجربها بنفسه الا انه يتأثر بها ويتفاعل معها وينفعل بها وهذا ما يحدث حين نقرأ الادب الغربي او نشاهد الفن الغربي او السينما الاوروبيه، التي تتعرض لمثل هذه الموجات والمذاهب المعاصرة. ويقول غالي شكرى في هذا الصدد (والاتجاه التجريدى في آدابنا العربيه ما يزال يؤكد استلهامنا لفنون الغربيين في نطاق الشكل، ولكنه يؤكد من ناحيه اخرى قدرتنا على تطويع هذا الشكل لتجاربنا المحلية، كما يؤكد من ناحيه ثالثة ان هناك سمات خاصة بالعصر الذى نستظل به جميعا شرقا وغربا، شمالا وجنوبا تنعكس بلا ريب على ادوات التعبير هنا وهناك)(٥٢) وكذلك الامر في الاتجاهات الاخرى، فالعبث رغم سلبياته او مثبطاته يكشف عن الجانب الاسود في

حياتنا، ويعكس الجانب المأساوي من فراغ وملل وخواء ولا جدوى مما لايمكن تجاهله في حياة الانسان المعاصر. وحين يعطينا الاديب العبثي هذا الوجه المؤلم والمعتم من حياتنا فلا يعني هذا انعدام الجوانب المشرقة فيها، او انتهاء قصص الحب والكفاح والصراع والتضحيات والآمال، وانما هذا الادب يعكس الاهوال النفسيه التي تنشأ عن مواجهة ماوراء الاشياء ومحاولة فهم ما وراء هذا العالم، او بمعنى آخر ما فائدة اى شيء، وماذا بعد كل هذا، وهي تساؤلات يفرضها حس عقلي وقوي وحس شعوري متدفق لمعرفة كل شيء او محاولة الاستقرار علي شيء.

واستخدمت جميع تلك النظريات والمذاهب بمستويات متفاوتة، وكان الاتجاه العبثي قد أثر في الادباء عندنا ولبعضهم محاولات لا نقول انها من الادب العابث الا لأن اصحابها قصدوا ان تكون كذلك.

وحيد حامد في قصته (قابيل في نزهة)(٥٣)

وهي من القصص الحديثة من حيث شكلها الفني، فقد استخدم الكاتب اساليب المونولوج والاسترجاع والحوار والرمز، مما اضفى على القصة طابعا تعبيريا او تجريديا ولا نريد أن ندرجها تحت تيار محدد، وانما نكتفي بالاشارة الى انها من القصص القصيرة الحديثة في شكلها ومضمونها، اما من حيث المضمون فانها تطرح فكرة عابثة، مما جعلنا ندرجها تحت تيار العبثية في القصة.

يبدأ الكاتب قصته بهذه العبارة (ما يمكن ان يحدث ..حدث، ولم يعد هناك سوى الجريمة فحدثت)(٥٤). ثم يروي الكاتب القصة وكأنه المتكلم ويخاطب القاريء، ويجري معه حوارا حول جريمة ارتكبها وقدم للمحاكمة وحكم عليه بالاعدام. والراوي يتحدث عن اقدامه على قتل صديقه دون سبب معقول او مقبول، وندرك من خلال الاحداث ان القتل كان بسبب العبث (قتلت ولا ادري لماذا..قتلت لأفعل شيئا لم افعله من قبل)(٥٥) وهذا ما يظهر في المرحلة الاولى ثم يحقق معه ويحكم عليه بالاعدام (لست آسفا او حزينا لانني سأعدم لأن الدنيا رحلة وكلنا راحلون)(٥٦) حيث يواجه الموت كأمر طبيعي او ختامي لرحلة الحياة.

نحن اذن امام قصة غريبة من حيث الفكرة. انها مستوحاة او متأثرة الى حد بعيد بقصة "البيركامو" (الغريب)(٥٧). فالفكرة الرئيسيه في القصتين تتقارب او تتطابق، الا انهما تختلفان في فهم كل كاتب لأبعاد هذه الفكرة، اذ يختلف الاديبان في وجهة نظرهما في القضيه المطروحة الى جانب الفوارق الفنية الكبيرة بين القصة والرواية.

ف"ميرسو" بطل (غريب) "كامو" يرتكب جريمة قتل دون سبب مقنع من وجهة نظر المحكمة او اية وجهة نظر اخرى، ثم يحاكم ويعدم دون ان يقاوم او يدافع عن نفسه وكان بإمكانه النجاة، الا انه لايأبه بالموت وكان طلبه الاخير ان يحتشد الناس لرؤية

منظره وهو يقدم للمشنقة، وقد تجمعت عناصر مختلفة جعلت "ميرسو" يرتكب جريمته، اذ كان القدر يلعب دورا حين سلط الشمس على عينيه من السكين التي كان يحملها الرجل امامه في اللحظة الحرجة، وكانت الحياة والموت مجرد امور عادية لا يوليها الرجل اهتماما-فلم يحزن على موت امه بل ذهب مع صديقته لمشاهدة فيلم كوميدي- وكان الرجل في اعماقه غريبا معقدا شديد الغرابة والتعقيد، يعاني القرف والغثيان والملل والفراغ.

وكلها ازمات نفسية مريرة دفعته بمساعدة القدر وفوضى الحياة والوجود الى ارتكاب الجريمة التي فاجأته دون ان يكون له يد فيها او غاية منها.

اما بطل وحيد حامد فهو متمرد رافض محتج على الاوضاع الاجتماعيه، فالمجتمع فقد قيمه (مات الحب...اليوم ضجيج..دخان)(٥٨) واصبح سخيفا حيث تذكر (السيدة التي تريد انقاذه-من الاعدام-لوسامته)(٥٩) ثم يتذكر مومسا (احس انني امام مأساه لا أمام امرأة)(٦٠) فالرجل يعاني مشاكل اجتماعيه لاحصر لها. وهو ايضا يعاني صراعا فكريا مريرا، يعاني الملل والفراغ والتفاهة، يعاني الغربة واليأس واللاجدوى (هذا الرجل ولد وعاش ومات، لندع الاولى ولنمسك الثانيه عاش... ولد... جاع... شبع... استدان... تزوج... أنجب... اخذ الدرجة الرابعة... مات... انتهي كل شيء... والدنيا رحلة وكلنا راحلون)(٦١) فقضيته اذن من الناحية الاخرى وجودية او قضية فلسفية فهو يرفض هذا المنطق العابث للحياة والوجه غير المعقول للوجود، نولد...نعيش ...ثم نموت...لماذا اتيت اذن؟...ولماذا تذهب...والى اين تذهب... كلها تساؤلات جعلته يشعر بالغربة والملل والضياع في هذا العمر (الذى لايدري فيه الانسان ماذا يفعل)(٦٢).

تراكمت الازمات في اعماقه وسببت له التمزق والضرع، وتداخل التمرد الاجتماعي مع التمرد الفكري في صراع رهيب فارتكب جريمة القتل ظنا منه انه بذلك يقتل-التمزق والقلق، يقتل الملل والفراغ والركود (لما كنت غير مرتاح لهذه الحياة..أحس أن الناس جميعا كالتماثيل ..وانا أكره التماثيل دائما، فقد كنت أتمنى احداث أي حركة)(٦٣) الي أن يبلغ ذروة الرفض والتمرد الي درجة العبث حين يصرخ (قتلت ولا ادري لماذا...قتلت لأفعل شيئا لم افعله من قبل)(٦٤).

فالرجل ذو اطوار غريبة (فحين ذكرت الصحف ان السجائر تسبب السرطان سارعت بشراء علبة واصبحت مدخنا)(٦٥) وكأنه مازوشي يتلذذ بالالآم ((تقليع اظافر..كي بالنار.. كل هذا أحبه واهواه)(٦٦)..وكأنه يقتل بذلك مشاعر الالم والعذاب التي استقرت في اعماقه، وها هو يقتل وكأنه يحتج على القتل نفسه (يجب أن تعرف أن هذه ليست اول جريمة في تاريخ البشرية... هي جريمة في عصر كله جرائم..لقد قتلت ولست اول من قتل ولا آخر .. وسأعدم ولن يتغير في الحياة شيء)(٦٧). وهذا شعور

ساخر في تبرير الجريمة ينطوي على مأساه مريرة يعاني منها الانسان (وقد مات آلاف البشر حين الغيث اول قنبلة ذرية على هيروشيما)(٦٨) فالانسان اليوم متخبط تائه لا يدري ماذا يفعل ويدور في دائرة مفرغة وفي دوامة سحيقة (ثم انني مللت الدنيا وكرهت هذه الحياة...انها راكدة مملة... الاشياء هي الاشياء، يخيل الي انها تدور دورة عكسية)(٦٩) فالرجل غاضب رافض لكنه عاجز يائس، وقد اوصلته كل تلك المشاعر والتمزق والصراع الى قمة العبث واللامبالاة والى نوع من الهستيريا او الجنون (لقد قتلت.. وقتلت صديقي ولكن دون سبب... لا تعجب من ذلك ... المهم اني سعيد لأنني سأعدم)(٧٠) بالتالي يبلغ مرحلة عدمية في حياته.

فالقصة كما نرى مكثفة جدا، تنطوي على فكرة عابثة في فهم الاشياء، وعلى نظرة عبثية في مواجهة الوجود، وهذا الموقف العبثي وقفه كثيرون من فلاسفة الوجودية وادباء الغضب وكتاب اللامعقول والعبث، الا أننا نشعر أن للكاتب معاناه ذاتية جعلته يستوحي الفكر العبثي للتعبير عن تجربته الشعورية ومعاناته الفكرية.

ووحيد حامد في هذه القصة يكاد يلخص بواعث العبث في العالم، اذ يرفض الحروب والقتل منذ الأزل، والملل والخواء، والمصير المجهول ولا معقولية الحياة، والقدر، والرياء والزيف والحضارة... وهو يشير اي جميع هذه المسائل في قصته وهي المسائل التي خلقت الحس العبثي في حياة الانسان المعاصر.

وتبقى القصة بالتالي ليست مجرد تقليد لـ (غريب) "كامو" وان كان قد تأثر بها جداً، وانما هي تجربة او محاولة في طرح الفكر العبثي وهو فكر خطير جدا في حياة المجتمعات من الناحيه العملية، ولكنه يخدم مجتمع العصر مادام الحدث فيه يعتمد على الرمز الفني الذي يوحي ويكشف عن ابعاد المأساة الانسانية في وجوده وعالمه. ولجأ الكاتب في بناء قصته الى اسلوب حواري ما بين الراوي والقاريء لعرض أحداث القصة وبلورة فلسفة الاغتراب والرفض والعدم.

الخاتمة

كان هدفنا ان نعطي صورة للقصة الحديثة في مصر، وان نبرز نواحي مغمورة في اعمال الادباء المحدثين في هذا الشكل الاصيل.

ان الادباء الشبان يعانون القطيعة فيما بينهم وبين مجتمعهم، وتزداد حدة هذه المعاناة في اعماقهم حين تقابل اعمالهم القصصيه بنوع من الازورار عنها أو التحفظ أزاءها من جانب النقاد، فتصبح المشكلة اكثر صعوبة وفداحة. فالناقد يكون رؤيته ومفهومه للفن من الفن نفسه، كما حصل للنقاد حين زعزع "بيكاسو" مفاهيمهم ونظرياتهم حول الفن، فبدأوا في تكوين مفاهيم جديدة تتناسب مع الفن الجديد.

وحركة الأدب الجديد في مصر تحتاج الي دراسة فنية من منطلق جديد ورؤية جديدة بحيث تتفاعل هذه الدراسة مع النقاد بل مع الأدب نفسه وتنفعل به، فتوضح حركة تطوره وظروف نشأته ودواعيها وبواعثها، وتحاول أن توجد حلقة الوصل مابين هذا الأدب والمرحلة الحضارية والنفسية التي يعبر عنها، لكي يدرك الكثيرون ويقتنعوا أن الأدب الحديث -مهما كان مغالبا او متطرفا- ان هو الا صورة صادقة للمحظة الحضارية التي نحياها، والمشاعر والهموم الاجتماعية والفكرية التي نعانيها في هذا العصر.

وحين نلقي نظرة عامة علي قصتنا المعاصرة فأول ما نواجه به انها تدور في أجواء شاحبة مظلمة وتعكس الجانب المأساوى من حياتنا، ومن القليل النادر ان نجد قصة من القصص تعكس مشاعر الفرح والارتياح والسعادة، وحتى قصص الكفاح والتضحيات - وكل الصور السارة- تدور في اجواء مأساويه كئيبة ايضا.

فالكتاب اليوم يعيشون حالة القلق -ماديا وسياسيا وذاتيا- ويشعرون بالقلق الوجودى والديني والميتافزيقي، ويعانون من الانقسام الشخصي والنفسي، وضعف ارادة التقرير، والتلون الاجتماعي والازمات العاطفيه، والغربة عن هذا العالم -عالم ليس عالمهم ولا هو لهم- اذ يحس الواحد فيهم أنه دخيل على هذا الشكل الحضاري ومظاهره ووجوهه المختلفة، ومثل هذا الوضع صبغ أدبهم بالصبغة التشاؤمية الكئيبة وجعل مشاعر الفرح والسعادة نوعا من الامل المنتظر، الذى لا يأتي في لحظة الا ليذهب في التالية. وقد رد غسان كنفاني علي أحد المتخمين بمشاعر النشوة والسعاده قائلا: كيف تريدني أن أكتب عن شيء لم اعرفه طول عمري -يقصد السعادة- هذه الصورة التي اتسمت بها القصة الحديثة، وجعلتها تميل الي مختلف الوان التشاؤم واليأس والارق هي التي جعلتنا نستقصي ونركز ونطيل -في بعض الاحيان- في عرض الموضوعات والمضامين التي طرحتها القصة المعاصرة في هذه الفتره.

واتخذت دراستنا لمضمون القصه بمختلف تياراتها، التعبيرية والتجريدية واللامعقولة،

طابعا مكثفا مركزا في عرض القضايا الآجتماعية والسياسية والفلسفية كافة التي طرحها الكاتب على اختلاف مواقفهم ووجهات نظرهم ومنطلقاتهم الفكرية. وقد حاولنا استحضار او انتقاء ما نستطيع من القصص التي تبرز هذه القضايا والمنطلقات، وتحليل ابعادها ومحتواها لنقف بالتالي على غايات الكاتب وأهدافه ومشاعره من خلال أعماله الفنية.

أما من حيث الشكل الفني فقد حاولنا رصد حركة التجديد التي دخلت عالم القصه الحديثة، مما جعلها تتجاوز الاساليب التقليدية المختلفة والموضوعات الاجتماعية المهترئة. فلم يكن من المعقول ان تصور قصص تيمور في العشرينات الأوضاع الأجتماعية والنفسية في السبعينات، لاشكلا ولا مضمونا، فقد استوجب التطور من القصة التقليدية الى القصة الحديثه تطورا وتجديدا في شكلها وتقنيتها. وقد عرضنا في هذا البحث للأساليب والتقنيات الجديدة التي استحدثت في القصة الحديثة على اختلاف تياراتها. فقد استعمل الأدباء في قصصهم معظم الاساليب الفنية، ودخل في تقنيتها المونولوج و(الفلاش باك) ووجهات النظر، والتفتيت والتقطيع، والخروج على المألوف والتكرار والتكثيف والتركيز. وخلط الماضي بالحاضر والواقع بالخيال، والكلمة الحية الموحية والعبارة الرامزة، والاستطراد والثرثرات الكلامية المقصوده او (العبث اللغوي والفكرى) وتلبيس التاريخ ثوب الحاضر والعكس، واستحضار الأسطوره...الى غير ذلك من أشكال التقنية الجديدة في كل ما عالجته هذه الدراسة.

وهذا الشكل الفني الحديث كانت تفتقده القصه التقليديه، مما استدعى التركيز عليه في هذا البحث، ومحاولة بلورته، والوقوف على القصص التي استطاعت ان تستوعبه وتجيد -نسبيا- استعماله، ومن ثم الوقوف على صورة القصة القصيرة من جميع جوانبها في هذه المرحلة ومحاولة حصر التيارات التي ارتادتها في السنوات الخمس عشرة الأخيره، واظهار موقعها من الفنون الآدبية الأخرى.

وقد حاولنا في هذا البحث ان نشير في تدقيق الى بعض مشاهير الأدب الغربي الذين أثروا الأدب الانساني بأعمال رفيعة مبدعة، ثم أثروا في أدبائنا المعاصرين من حيث التقنية الفنية والمضمون الفكري. اذ كانت مؤلفاتهم سريعة الانتشار والذيوع، وترددت أسماء كثيرين من اصحاب الكتب الشهيره التي كانت قد أدت الى تطور الفن الأدبي في مختلف بلدان العالم.

فكتابات اللامعقول والغضب والعبث، ثم اللامسرح واللارواية (الرواية المضادة) والقصيدة النثرية، قد أسهمت كلها في قلب المفاهيم الادبيه وأخرجت الآدب من حدوده القديمه واسواره المألوفة وجعلته فنا مؤثرا فعالا يطرح شتى قضايا الفكر والحياة.

وكان أدباؤنا من جملة من تأثروا بالأدب والأدباء العالميين، وبحركات التجديد الفني، وقد حاول كثير منهم أن يستقل في فكره وفلسفته وان يتجاوز مرحلة (التماس)

مع الفن الغربي الي مرحله (التداخل) فيه فانتقل من الرؤية الخارجية والتلامس الجانبي الي الغوص في ابعاد العمل الفني والخروج بشخصيه مستقلة وفلسفة خاصة، قادرة على الابداع والتمكن والعطاء.

ووضوح التأثر بالأدب العالمي جعلنا نرفض ونتجاوز كثيرا من الآراء الضيقة المحدودة، كأن يقول احدهم: (وكتاب القصه القصيره لم يخرجوا من عباءة يحي حقي باعتباره آخر من بقي من جيل الريادة، ولكن من معطف يوسف أدريس باعتباره زعيم كتاب جيل الوسط)(٧١)، وهو بهذا يرد على واحد آخر. ومثل هذه الأقوال او (الخروج من المعاطف) قضية تفتقد الي الحس الواعي لحركة الفن والحياة. وقد قيل مثل هذا في (معطف جوجول) في السابق، لكن الأمر ليس كذلك، فالأديب يتكون فنيا من الف مصدر ومصدر، ثم يتشكل في النهاية بشخصيه ذاتيه متفردة، ويصبح له عالمه الخاص، بغض النظر عن مستوى هذا العالم او كيفية هذه الذات، ونخلص من هذا الى اننا لانجد بين معظم أدبائنا من بقي حبيس التأثر او التقليد لاسلوب واحد او لأديب معين، وانما الغالبية انطلقت نحو التجديد والابداع والتفرد وان لم يكن بمقدورنا ان نحظى بشرف الريادة الاولى والاكتشاف.

اما استشراف الفن القصصي في الفترة القادمة فمن الصعب التنبؤ به او التعرف على ملامحه، الاعن طريق الحدس والتوقع، أما الحس الفني ورصد تطور الأشياء فمن الصعب تطبيقه علي القصة في مصر لأن الأدب في مصر يخضع في كثير من الأحيان لظروف مرحلية آنية سرعان ما يتغير بتغير هذه الظروف، فقد نجد في فترة ما سيادة الأدب السياسي أو أدب الصحافة او أدب العقيدة، ونجد في فترة اخرى أدب العواطف والحب... وهذا التغير قد يجرى على أديب واحد، حيث يخضع لعوامل التغيير والانجراف نحو الفن السائد، كما نجد في قصص نجيب محفوظ التي يكتبها للسينما او قصص مجيد طوبيا في هذا المجال، فلم يحتفظ الأديب بالخط التصاعدي لحركة الفن او حتى لمستواه الذاتي.

اما المرحلة الحالية فإن الانتاج القصصي يبشر بمرحلة عطاء وخصوبة قادمة، وهناك اسماء جديده تتردد في سماء القصة القصيرة نأمل أن تثري القصة الحديثة وتزودها بنتاج رفيع يبلور التيارات المعاصرة ويكشف عن جوانبها المختلفه بأسلوب أكثر تمكنا وابداعا، ثم ينطلق نحو آفاق جديدة وتقنيات أخرى، ويرتاد المجالات الفنية المختلفة ليفتح الطريق ويمهدها للأجيال القادمة مع الاحتفاظ بشخصيته الفنية وعقليته الواعية ونظرته الفلسفية للأشياء ومواقفه الحقيقية الصادقة في مواجهة الظروف الحضارية القادمة.

انتهى البحث

ملاحظات الباب الرابع

١ - Samuel Beckett: Waiting For Godot, Landon 1955

٢ - Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, Penguin 1971.

٣ - يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٧٣.

٤ - المصدر السابق ص ٧٣.

٥ - قصص قصيرة/ كتابات معاصرة ص ١٩٢.

٦ - يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.

٧ - محمد حافظ رجب/ الكرة ورأس الرجل (صدرت عام ١٩٦٨/ عالم الكتب).

٨ - المصدر السابق، ص ٥.

٩ - المصدر نفسه ص ٢٨.

١٠ - المصدر نفسه ص ٤٢.

١١ - المصدر نفسه ص ٦٩.

١٢ - المصدر نفسه ص ٩.

١٣ - المصدر نفسه، ص ٩.

١٤ - المصدر نفسه ص ٢٨.

١٥ - المصدر نفسه، ص ٣١.

١٦ - مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ١٧.

١٧ - المصدر السابق ص ٢٥.

١٨ - المصدر نفسه ص ٥.

١٩ - مجلة جاليري ٦٨/ السنة الأولى / عدد مايو ١٩٦٨ ص ٥٨.

٢٠ - المصدر السابق ص ٦٠.

٢١ - المصدر نفسه، ص ٥٨.

٢٢ - يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.

٢٣- قصص قصيرة / كتابات معاصرة ص ١٩٢.

٢٤- يوسف ادريس / بيت من لحم ص ٩٦.

٢٥- قصص قصيرة ط كتابات معاصرة ص ١٩٢.

٢٦- المصدر السابق، ص ١٩٥.

٢٧- المصدر نفسه ص ١٩٥.

٢٨- وحيد حامد / الفمل يقتل عاشقه ص ١٣١.

٢٩- المصدر السابق ص ١١٥.

٣٠- المصدر نفسه، ص ١٠٣.

٣١- المصدر نفسه، ص ١٢٣.

٣٢- مجلة جاليرى ٦٨ / مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.

٣٣- انظر ص .... من هذا البحث.

٣٤- مجلة جاليرى ٦٨ / مايو ٩٦٨ من ٢٧.

٣٥- المصدر السابق ص ٢٨.

٣٦- انظر ص من هذا البحث.

٣٧- محمد البساطى / حديث من الطابق الثالث (قصة رجل ميت) ص ١٠٩.

٣٨- مجلة جاليرى ٦٨ / مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.

٣٩- المصدر السابق ص ٢٦.

٤٠- مجيد طوبيا / فوستوك يصل الى القمر.

٤١- مجيد طوبيا / خمس جرائد لم تقرأ.

٤٢- المصدر السابق ص ٥.

٤٣- المصدر السابق ص ١٥.

٤٤- المصدر السابق ص ٥٣.

٤٥- مجيد طوبيا / الايام التالية.

٤٦- المصدر السابق ص ١١٩.

٤٧- المصدر نفسه، ص ٥.

٤٨- انظر قصة (مقهى الفردوس) لأبو المعاطى ابو النجا من مجموعته (الوهم والحقيقة)... ص ٢٤.

وقصة (الصعود والهبوط) لنعيم عطية من مجموعته (قضية الشاويش صقر) ص وقصة (الطيور) لاحمد هاشم الشريف من مجموعته (كتابات جديدة) ص ٣٠.وقصة (يونس في بطن الحوت) لعبد الغفار مكاوى في كتابات معاصرة (قصص قصيرة) ص ١٨١.

وقصة (الظلام) لنجيب محفوظ من مجموعته (تحت المظلة) ص ٣٣ وقصة (٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت) ص ٣٣ وقصة (الوارث) ص ١٠١ ليحى الطاهر من مجموعته (ثلاث شجرات كبيرة).

٤٩- كامل زهيرى/ الغاضبون ص ٨.

٥٠- مجلة الآداب الأجنبية ص ٢٢١/ السنة الأولى عدد ٢ (دمشق).

٥١- المصدر السابق ص ٢٢١.

٥٢- نجيب محفوظ/ ثرثرة فوق النيل ط دار مصر ١٩٦٦.

٥٣- غالى شكرى/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٤٥.

٥٤- وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.

٥٥- المصدر السابق ص ١٢٧.

٥٦- المصدر نفسه ص ١٢٧.

٥٧- المصدر نفسه، ص ١٢٧.

٥٨- Albert Camus: The Outsider

٥٩- وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٤٠ (قصة قابيل في نزهة)

٦٠- المصدر السابق ص ١٣٠.

٦١- المصدر نفسه ص ١٣٦.

٦٢- المصدر نفسه ص ١٣٢.

٦٣- المصدر نفسه ص ١٣٩.

٦٤- المصدر نفسه، ص ١٣٨.

٦٥- المصدر نفسه، ص ١٣٩.

٦٦- الصمدر نفسه ص ١٢٧

٦٧- المصدر نفسه ص ١٤٠.

٦٨- المصدر نفسه ص ١٢٨.

٦٩- المصدر نفسه ص ١٢٩.

٧٠- المصدر نفسه، ص ١٣٤.

٧١- المصدر السابق ص ١٣٧.

٧٢- قصص قصيرة/ كتابات معاصرة/ جلال العشرى ص ٢١٩.

المصادر والمراجع

١ – المجوعات القصصية :

المؤلف	العنوان	الناشر	السنة
١ – ابراهيم اصلان	بحيرة المساء	الهيئة المصرية العامة	١٩٧١
٢ – احسان كمال (هدى جاد، نجيبه العسال)	سطر مغلوط	الهيئة المصرية العامة	١٩٧١
٣ – احمد هاشم الشريف	وجه المدينه	دار الطليعة	١٩٦٩
٤ – احمد هاشم الشريف احمد الخميسى احمد يونس	كتابات جديدة	الهيئة المصرية	١٩٧١
٥ – ادوار الخراط	حيطان عالية	اطلس	١٩٥٦
	ساعات الكبرياء	دار الاداب	١٩٧٢
٦ – بهاء طاهر	الخطوبة		١٩٧٢
٧ – جاذبية صدقى	تعال وقصص اخرى	الهيئة المصرية العامة	١٩٧٤
٨ – جمال الغيطانى	اوراق شاب عاش منذ الف عام		١٩٦٩
٩ – زينب صادق	يوم بعد يوم	الهلال	١٩٦٤
١٠ – زهير الشايب	المطاردون	الهيئة المصرية	١٩٧
١١ – سليمان فياض	وبعدنا الطوفان	دار الكاتب	١٩٦٨
١٢ – صوفى عبد الله	الف مبروك	الدار القومية	١٩٦٤
	القفص الاحمر	دار المعارف	١٩٧٥
١٣ – عاصم جاد الله	الى الشمس في جنازة		
١٤ – عبد العال الحمامصى	للكتاكيت اجنحة	دار الكتاب	١٩٦٨
١٥ – عبد الله خيرت	وراء الزجاج	دار الكاتب	١٩٦٧
١٦ – عز الدين نجيب	المثلث الفيروزى	دار الكاتب	١٩٦٦

١٧- علاء الديب	القاهرة		
١٨- لطفى الخولى	ياقوت مطحون	روز اليوسف	١٩٦٦
١٩- مجيد طوبيا	فوستوك يصل الى القمر	الهئية العامة	١٩٦٧
	خمس جرائد لم تقرأ	الهئية العامة	١٩٧٠
	الايام التالية	الهئية العامة	١٩٧٢
٢٠- محمد البساطى	الكبار والصغار	الهئية العامة	١٩٦٧
	حديث من الطابق الثالث	الهئية العامة	١٩٧٠
٢١- محمد جبريل	تلك اللحظة من حياة العالم	رابطة الاصلاح الاجتماعى	١٩٧٠
٢٢- محمد حافظ رجب	الكرة ورأس الرجل	دار الكتب	١٩٦٨
٢٣- محمد ابو المعاطى ابو النجا	الوهم والحقيقه	الهئية العامة	١٩٧٤
٢٤- محمود عوض عبد العال	الذى مر على مدينة	م . ك اسكندرية	١٩٧٤
٢٥- ملك عبد العزيز	الجورب المقطوع	دار الفكر	١٩٦٢
٢٦- نجيبه العسال (هدى جاد، احسان كمال)	سطر مغلوط	الهيئية العامه	١٩٧١
٢٧- نجيب محفوظ	تحت المظلة	دار مصر للطباعة	١٩٦٧
	خمارة القط الاسود	دار مصر للطباعة	١٩٦٩
	حكاية بلا بداية ولا نهاية	دار مصر للطباعة	١٩٧١
	الجريمة	دار مصر للطباعة	١٩٧٣
	ثرثرة على النيل	دار مصر للطباعة	١٩٦٦
٢٨- هدى جاد	سطر مغلوط "نجيبه العسال، احسان كمال"	الهئية العامة	١٩٧١

المؤلف	العنوان	الناشر	السنة
٢٩- وحيد حامد	القمر يقتل عاشقه	الهيئة العامة	١٩٧١
٣٠- يوسف ادريس	ارخص ليالى	دار الكاتب	١٩٥٤
	لغة الآى آى	دار الكاتب	١٩٦٤
	قاع المدينة	دار العودة / بيروت	
	النداهة	دار الهلال / مصر	
	بيت من لحم	عالم الكتب	١٩٧١
	الاعمال الكاملة	عالم الكتب	١٩٧١
٣١- يوسف الشارونى	الزحام	دار الأداب / بيروت	١٩٦٩
	آخر العنقود	اخبار اليوم	١٩٧١
٣٢- يحى الطاهر عبد الله	ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا	الهيئة العامة	١٩٧٠
	الدف والصندوق	دار الحرية / بغداد	١٩٧٤

٢ – المراجع العربية والمترجمة

١– ارنست فيشر ضرورة الفن الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢
ترجمة: اسعد حليم

٢– الفريد كازان تطور الفكر الامبركى/ دار المعارف
في القرن العشرين ترجمة ماهر نسيم

٣– جان بول سارتر الجدار دار العودة /بيروت ترجمة
هاشم الحسينى

٤– جلال العشرى قصص قصيرة /كتابات معاصرة ١٩٦٨
القاهرة

٥– جون فلتشر انجاهات جديدة وزارة الاعلام ١٩٧٤
في الادب بغداد

٦– راي. ب. وست/ القصة القصيرة – الأدب الامريكى
في نصف قرن / ترجمة سميرة عزام
دار المعارف

٧– رجاء النقاش ازمة الثقافة المصرية / دار الاداب/
بيروت ١٩٥٨

٨– رشاد رشدي النقد والنقد الادبى/ دار العودة/ بيروت

٩– سهير القلماوى محاضرات حول نظرية الرواية ١٩٧٣

١٠– سيد حامد النساج تطور فن القصة القصيرة في مصر / دار الكاتب ١٩٦٨
اتجاهات القصة المصرية القصيرة

١١– شكرى عياد القصة القصيرة في مصر ١٩٦٨

١٢– صموئيل بيكت بانتظار غودو دمشق/ترجمة هالة فرح

١٣– عبد الرحمن البحث عن طريق جديد
ابو عوف للقصة القصيرة في مصر الهيئة العامة ١٩٧١

١٤– غالى شكرى صراع الاجيال في
الادب المعاصر دار المعارف ١٩٧١

المؤلف	العنوان	الناشر	السنة
	ذكريات الجيل الضائع	وزارة الاعلام/ بغداد	١٩٧٢
	الرواية العربية في رحلة العذاب	دار الكتب	١٩٧١
	ثورة الفكر في ادبنا الحديث	دار الاداب/ بيروت	١٩٦٣
١٥- فؤاد دواره	في القصة القصيرة	سجل العرب	١٩٦٦
١٦- كامل زهيرى	الغاضبون	اخبار اليوم	١٩٦٩
١٧- محمود السمرة	أدباء الجيل الغاضب	عمان/ الاردن	١٩٧٠
	في النقد الادبى	المتحدة / بيروت	١٩٧٤
١٨- يوسف الشاروني	دراسات في الرواية والقصة القصيرة	المكتبة الانجلو / مصرية	١٩٦٧
	اللامعقول في الادب المعاصر	دار الكاتب	١٩٦٩

المجلات:

١- مجلة الآداب- البيروتية.

٢- مجلة الآداب- المصرية.

٣- مجلة الآداب الأجنبية- سوريا.

٤- مجلة الآداب - المصرية.

٥- مجلة الثقافة - المصرية.

٦- مجلة جاليرى ٦٨- المصرية.

٧- مجلة الرسالة - المصرية.

٨- مجلة الكاتب - المصرية.

٩- مجلة القصة- المصرية.

١٠- مجلة الهلال- المصرية.

Contemporary Currents of Short Story in Egypt

By

Dr. Ahmad Al-Zu'bi

1995

Ordered from

Hamada Establishment for University Services and Studies

Irbed - Jordan

Tel/Fax 270100

P.O. Box. 1284







مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية
تلفاكس ٧٢٧٠١٠٠ ص. ب ١٢٨٤ - اربد - الأردن

دار الكندي للنشر والتوزيع
تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٣ ص. ب ٨٩٣ - اربد - الأردن